Illustrierte Musik-Geschichte

von

Adalbert Svoboda.

Mit Abbildungen von

Max Freiherrn von Branca.

I. Band.

Stuttgart,
Verlag von Carl Grüninger.
1892.

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Guttenberg. Carl Grüninger. Stuttgart.

Dem Dichter

Peter K. Rosegger

zugeeignet.

Es sind nun 28 Jahre her, seitdem unsere wechselseitige Neigung in die Halme geschossen ist. Sie schickten mir, dem damaligen Leiter der Grazer Tagespost, einen kleinen Hügel geschriebener Kalender mit Novellen und Gedichten, welche mich zu dem Rate bewogen, daß Sie die Nadel mit der Feder des Dichters vertauschen mögen. Ich wies dazumal in zwei Aufsätzen auf Ihre ungewöhnliche Darstellungsgabe sowie auf die Notwendigkeit hin, Ihnen die Wege zur weiteren Ausbildung zu ebnen.

Es war ja für Sie just keine Beleidigung, daran zu zweifeln, daß Sie sich als Bekleidungskünstler mit Ruhm bedecken könnten; dafür mußte man aber hoffen, daß sich Ihre dichterische Begabung voll entwickeln werde. Daß dies Letztere zugetroffen ist, weiß alle Welt. In Blütenlesen, welche nach Jahrhunderten die kostbarsten Dorf- und Waldgeschichten der deutschen Litteratur zusammenschließen werden, dürften auch mehrere Ihrer Erzählungen stehen, in denen das Altgold echter Poesie unvergänglich schimmern wird. Diese Poesie funkelt zumal in Ihren Darstellungen des Liebesglücks oder des tragischen Aushallens eines verfehlten Lebens, sowie in Ihren blendenden Naturschilderungen, welche ich auch in Ihrem mir zugeeigneten Romane: „Martin der Mann“ bewundere. Sie haben mich in dieser Ihrer originellen Schöpfung mit edelgedachten Widmungsworten erfreut. Diese Herzensartigkeit erwidere ich, indem ich Ihnen dieses Buch zueigne.

Sie fragen, wie Sie, als Nichtmusiker, eigentlich dazu kommen, daß ich Ihnen eine Musik-Geschichte und nicht lieber einen Band meiner „Kritischen Geschichte der Ideale“ widme. Der letzteren haben Sie zwar in einer Schrift mit Auszeichnung gedacht, allein ich weiß es, daß Ihnen darin der rückhaltlose Wahrheitsdrang nicht ganz behagt. Da Sie aber eine musikalische Natur sind, so zog ich es gleichwohl vor, Ihnen dieses litterarische Angebinde ans treue Herz zu legen. Sie lächeln über meine Aeußerung, da Sie ja weder singen noch

ein Instrument spielen. Vergessen Sie nicht, mein liebwerter Freund, daß die Leser Ihrer epischen Dichtungen das Instrument sind, auf welchem Sie meisterhaft zu spielen verstehen, da Sie in ihnen alle Gefühlstöne und Stimmungsaccorde erklingen lassen, und erinnern Sie sich daran, daß Sie selbst ein zartbesaitetes Gemüt besitzen, in welchem alles Naturschöne und Menschenedle voll und harmonisch nachtönt.

Ich schätze Sie jedoch nicht bloß als einen bedeutenden Dichter, dessen Leistungskraft von Jahr zu Jahr wächst, sondern ich achte Sie auch als einen edlen Menschen. Wie vielen notbedrängten Personen bin ich begegnet, welchen ich teilnahmsvoll die helfende Hand bot, nicht weil ich es für ein Verdienst, sondern für eine Pflicht hielt. Fast immer haben diese Personen die Erinnerung an meine Teilnahme wie eine Last abgeschüttelt und mir mit dem Stolze mohammedanischer Bettler gesagt: „Sei froh, daß wir dir Gelegenheit gaben, uns beizuspringen; nehme dies als eine besondere Gnade Allahs hin!“ — wobei sie mir stilvoll den Rücken kehrten.

Anders Sie, der stets in Treuen zu mir stand und mir immer bewies, wie trefflich das Gedächtnis seines Herzens ist.

Erblicken Sie denn in der Zueignung dieses Buches meinen Dank für Ihre wertvolle Freundschaft. Und nun noch innige Abschiedsgrüße! —

Stuttgart, August 1892.

Adalbert Svoboda.

Vorwort.

Als mir der Auftrag wurde, eine gemeinverständliche, in genießbarer Form gehaltene Musik-Geschichte zu verfassen, fragte ich mich, gedrängt von litterarischer Gewissenhaftigkeit, ob man bei Ausführung dieser Aufgabe noch etwas Neues bieten könne. Da in größeren musikhistorischen Werken, mit Ausnahme jener von Ambros und Fétis, über die Entwickelung der Tonkunst bei Naturvölkern sowie bei den Kulturnationen der alten Welt entweder gar nichts oder nur Kurzes und Flüchtiges bemerkt wird, so glaubte ich gerade in dieser Richtung manches Neue und bisher Unverwertete mitteilen zu sollen. Die Forschungen der letzten zwanzig Jahre über das altasiatische, bis drei Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung zurückliegende Schrifttum sowie die ägyptische Papyruslitteratur gewähren eine solche Fülle bisher unbenützten musikgeschichtlichen Stoffes, daß ich meine Quellenstudien gerade auf dieses Gebiet stellte.

Selbstverständlich wurden auch Werke griechischer und römischer Schriftsteller verwertet und aus denselben jene Thatsachen hervorgeholt, welche für jeden gebildeten Leser ebenso wie für jeden Komponisten von Interesse sein müssen. Es handelt sich da nicht etwa um eitlen Citatenprunk, sondern um eine anregende Darstellung der Zusammenhänge der Tonkunst mit Religion und Poesie, sowie mit allem, was Menschenherzen in Bewegung setzt. Die Ergriffenheit der letzteren verlangt, wie einem Naturgebote folgend, immer nach der überzeugenden Beredsamkeit der Töne.

Wer weiß es nicht, daß Götter immer und überall in der Tonsprache angerufen wurden, und wer kennt nicht die Thatsache, daß das erregte Empfinden bei allen Völkern nicht bloß in Worten, sondern zuvörderst im Gesange nach Ausdruck sucht, wodurch die ursprüngliche Unzertrennlichkeit der Poesie und Musik zu stande kam. Noch jetzt stehen Volkspoesie und Volksmusik in enger Verbindung und beide Bände dieser Schrift werden sich, dem musikgeschichtlichen Herkommen entgegen, viel mit dieser Vereinigung beschäftigen. Bekanntlich steckt gerade in Volksweisen eine so urtümliche musikalische Kraft, daß sie von einsichtsvollen Komponisten stets als ein wahrer Jungborn für ihre Phantasie begrüßt wurden. Daß die Volksmusik gerade von unseren bedeutendsten Tondichtern geschätzt wurde, ist bekannt; man denke nur an C. M. von Weber, Mozart, Beethoven, Lortzing, Johannes Brahms und Robert Franz.

Einzelheiten aus dem Musikleben alter Kulturvölker bieten nicht nur ein allgemeines Interesse, sondern sie sind für Tonsetzer insofern wichtig, als sie denselben sichere Handhaben beim Schaffen von Opern, Kantaten und Oratorien bieten, in welchen Stoffe aus der alten Geschichte behandelt werden. Wenn zugleich die gegenwärtigen Zustände des Tonlebens bei europäischen, asiatischen und afrikanischen Völkern in Betracht gezogen wurden, so erschienen hierbei Rückschlüsse auf die vormalige Eigenart ihrer Musik nach dem Gesetze der Entwicke-

lungen nicht unstatthaft; die Tonzustände der Gegenwart müssen mit jenen der Vergangenheit in einem naturnotwendigen Zusammenhange stehen. So mögen die Volkslieder, welche jetzt in Griechenland gesungen werden, den Charakter des altgriechischen Melos viel treuer widerspiegeln, als die modern harmonisierten Hymnen des Mesomedes aus der Zeit Hadrians.

Selbst die Kenntnis der alten und neuen orientalischen Instrumente muß für Komponisten umsomehr von Wert erscheinen, als einige derselben (so etwa das Rêbab) einen Wohlklang besitzen, welcher europäischem Tonzeug fehlt. Das Wagnis wäre nicht zu kühn, wenn es einmal der Schöpfer eines epischen oder dramatischen Tonwerkes versuchen wollte, die erprobt günstige Klangwirkung eines exotischen Instrumentes aus Rücksichten eines treuen Lokalkolorits zu verwenden. Jene Leser, welche das Herkömmliche für das einzig Berechtigte halten, werden nun die Antriebe zu meiner Auffassung der Musik-Geschichte des Altertums verstehen.

Der zweite Band dieser Schrift, welcher die Geschichte der Tonkunst vom Mittelalter bis auf unsere Tage behandeln wird und den Umfang des ersten Teils nicht wesentlich überschreiten soll, wird aus den besten biographischen, kultur- und litteraturgeschichtlichen Quellen seinen Stoff holen und den Wertgehalt jener Tonwerke beurteilen, über welche ein jeder Musikfreund unterrichtet sein will.

Die Illustrationen dieses Buches wurden nach Zeichnungen meines verehrten Freundes Max Freiherrn von Branca angefertigt. Die letzteren wurden teils nach eigener Wahl, teils auf Anregung des Verfassers mit großer Liebe für die Sache, mit viel Verständnis und Geschick in dankenswerter Weise besorgt und zwar nach Vorbildern in kunstgeschichtlichen Werken, nach Miniaturen der Münchner Staats- und Hofbibliothek, nach Handzeichnungen des Kupferstichkabinetts sowie nach Objekten des Maximilianeums in München.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.

Musik bei Naturvölkern.

In den meisten musikgeschichtlichen Werken wird die Pflege der Musik bei Naturvölkern kaum eines flüchtigen Wortes gewürdigt, weil man dafürhält, daß die Tonkunst nur eine Morgengabe gebildeter Völker ist. In den letzten Jahrzehnten haben jedoch klarblickende Forscher auf dem Gebiete der Völkerkunde und der Bildungsgeschichte gefunden, daß Musik zum Gemeinbesitze der Menschen, mögen sie nun auf einer niederen oder höheren Stufe der Entwickelung ihrer Fähigkeiten stehen, ebenso gehöre, wie die Sprache, wie die Religion, wie die Formen menschlichen Zusammenlebens. Die Sprache konnte sich auch nur durch das Zusammenwohnen der Menschen, durch das Bedürfnis derselben entwickeln, Empfindungen, Wünsche und Wahrnehmungen anderen mitzuteilen.

Da der Mensch für die Sprache und für den Gesang dasselbe Organ besitzt, so ist es natürlich, daß gesungene Töne ebenso wie Sprechlaute sich zu Ausdrucksmitteln, zu Formen für Mitteilungen eignen. Bei gewissen Volksstämmen des Naturzustandes läßt sich auch das Sprechen und Singen nicht scharf von einander trennen; das Reden schlägt bei ihnen während einer Erregung ins Sin[illegible]m, wie auch vom Grade der Leidenschaft die Stärke und das Tempo des Gesanges abhangt.

Beobachtet man Kinder bei ihren Spielen, so findet man, daß sie mit ihren Puppen und mit Tierfiguren mehr singend als sprechend verkehren. Es gibt auch Naturvölker, wie u. a. die Aschantis, welche mehr singen als sprechen, also im „ewigen Recitativ" ihre Mitteilungen machen.

Reitet ein Beduine allein durch die Wüste, so singt er wie die Lerche, welche, ihre Trilleretüden schmetternd, sich aus dem Saatfelde zu den Wolken erhebt. Dasselbe Organ verleiht eben das Vorrecht des Sprechens und Singens; — der Wüstensohn zieht nun das letztere vor, weil es sich zum Ausdrucke seiner Daseinsfreude besser eignet, als etwa ein Selbstgespräch. Lerche und Beduine freuen sich der Töne, welche für beide eine Morgengabe der Natur sind.

Die ersten mächtigen Eindrücke auf die Sinne der Kinder sowie der Naturmenschen geben sich durch Ausrufe der Erregung, durch Empfindungslaute, durch unartikuliertes Geschrei kund. Die bekannte Theorie, daß die ersten Sprechversuche der Menschen aus Interjektionen bestehen, wurde durch Darwins Werk: „Ueber den Ausdruck der Gemütsbewegungen," neu begründet und die Wurzeln der Sprache werden in den unwillkürlichen Ausdrücken natürlicher Bewegungen, in Empfindungslauten, in verschieden schattierten Ausrufungen gefunden.

Von hohem Interesse ist es nun, zu vernehmen, daß der sogenannte „sinnlose Refrain" in unseren Volksliedern, welcher besonders in den deutschen Alpen gesungen wird, ein Ueberrest der „Poesie" in vorhistorischer Form ist.[1] Die „sinnlosen Refrains" sind Empfindungslaute, in welchen meist eine frohe Stimmung ausklingt, die für ihren Ausdruck kein bestimmtes Wort, wohl aber Töne findet, in deren Verbindung man barbarische Textworte wie Holdrio, Dullieh u. a. hinausjauchzt. Wie die Poesie überhaupt leidenschaftliche Rede ist, so war in vorgeschichtlicher Zeit die Zustimmung des Chors zu derselben ein

[1] Rich. M. Mayer führt dies in einem gehaltvollen Aufsatze „über den Refrain" in der „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" (Jahrgang 1886) überzeugend aus.

leidenschaftlicher Ausruf, ein Empfindungslaut. Selten mag es dem Hörer eines Jodlers in den Sinn treten, daß in der Schlußkadenz eines tiroler, kärntner oder steirischen Volksliedes Empfindungen unserer Urahnen nachklingen, welche ihrer wohlgemuten Stimmung durch Töne, aber nicht durch Worte Ausdruck zu geben verstanden hatten.

Im Zusammenhange mit dieser Ausführung steht die kurze aber bedeutsame Abhandlung von Spencer: „Ueber den Ursprung und die Thätigkeit der Musik.“ Der englische Forscher weist auf die Thatsache hin, daß eine jede starke Empfindung einen Reiz auf die Muskelbewegung ausübe, durch welche im Kehlkopfe Töne entstehen. Die Entwickelung der Musik sei immer mit der Entwickelung des unmittelbaren Ausdrucks menschlicher Empfindungen denselben Weg gegangen. Spencer weist darauf hin, daß bei Tieren ebenso wie bei Menschen jede Gemütsbewegung von Lauten begleitet wird und daß man den Grund oder die Steigerung des Erregtseins diesen Lauten anmerke.

Das ist nun ein ganz neues Gebiet der Forschung, dessen Schwelle man erst betreten hat und für welches die Art des Sprechens und Singens bei Naturvölkern ein weites Beobachtungs- und Prüfungsfeld gewährt. Mit den Empfindungen der Naturmenschen, welche sich in Kehlkopfreizen, in Lauten und Tönen kundgeben, hat die abgethane Theorie nichts zu schaffen, nach welcher die Musik nichts anderes sei, als eine Tonkleidung für Gefühle.

Die an derselben physischen Wurzel haftende Sprech- und Singfähigkeit der Menschen ist auch Grund, daß es in Bezug auf Entwickelung des Tonsinnes bei Natur- und bei Kulturvölkern so viele Berührungspunkte und gleichartige Züge gibt, auf welche hinzuweisen der Mühe lohnt.

Wenn die Naturvölker wichtige Lebensabschnitte durch Gesang, Musik und Tanz festlich begehen, wenn sie durch Freude oder Leid hingenommen, sich ihre Erregung von der Seele wegsingen, so geschieht Aehnliches bekanntlich auch bei zivilisierten Völkern. Mußte doch ein jedes Kulturvolk früher die Vorhallen der Gesittung durchschreiten und ist erst nach langem Entwickelungsprozesse aus dem Banne der Naturhörigkeit herausgetreten.

Das Gesetz der Trägheit herrscht nicht bloß im physikalischen, sondern auch im Kulturleben und so begreift es sich, daß manches zivilisierte Volk noch jetzt an denselben Formen festhält, welche es vormals als Naturvolk für den Ausdruck innerer Vorgänge, für den Verkehr mit Göttern, für die Festtage des Lebens gewählt hatte.

Das Singen galt bezeichnenderweise immer für eine edlere Ausdrucksform als das Sprechen und deshalb wurden Gebete und Hymnen immer gesungen. Wie Robert Hartmann in seinem wertvollen Buche: „Die Völker Afrikas“ erwähnt, werden von den West- und Innerafrikanern den Fetischen, welchen die Aufgabe zugewiesen ist, für das persönliche Wohlbefinden ihrer Besitzer zu sorgen, mit Gesang, mit Schalmeien, mit Saiteninstrumenten, deren Schallkästen Flaschenkürbisse sind, mit Pauken und Schlagbecken Ehrenständchen dargebracht. Das populärste himmlische Wesen ist bei vielen Negerstämmen der Regengott; diesem zu Ehren wird gesungen, gespielt und getanzt, wenn es lange nicht geregnet hat. Daß auch Kulturvölker die Götter durch Gesang und Musik ehrten, um sie zur Erfüllung ihrer Bitten geneigt zu machen, wer weiß es nicht?

Wie lange gewisse Satzungen des Glaubens währen und wie weitgespannt ihr Einflußkreis ist, immer die Beziehungen von Glaubensannahmen zur Musik im Auge gehalten, beweisen folgende interessante Thatsachen. Es gibt in Afrika Götzen, in deren ärztliche Geschicklichkeit starkes Vertrauen gesetzt wird und welche deshalb auf Wunsch von Schwererkrankten zu diesen in Tragmatten reisen müssen, wobei gesungen, gespielt, getanzt, gerasselt und geklappert wird, denn Klappern gehört zum Handwerk auch bei Fetischpriestern. Etwa vier Jahrtausende früher hat das alte Kulturvolk der Aegypter gleichfalls Götter besessen, welche sich als glückliche Bekämpfer schwerer Krankheiten eines weitverbreiteten guten Rufes zu erfreuen hatten und deren Statuen ebenso wie jetzt die afrikanischen Götzen Kurreisen machen mußten. Ein Papyrus der Pariser Bibliothek schildert in ungemein ergötzlicher Weise eine Reise des göttlichen Medizinalrates Chonsu aus Theben nach dem Lande Buchtan am Tigris. Dort heilte er die schöne Prinzessin Bentrosch mit so raschem Erfolge, daß man der Rückreise des göttlichen Wunderdoktors nach Aegypten Hindernisse in den Weg stellte. Gott Chonsu war sehr artig gegen den Krankheitsdämon, welcher

sich in der Prinzessin niedergelassen hatte und bewilligte demselben ein Speiseopfer, worauf der Dämon den Körper der schönen Königstochter verließ. Endlich wurde der heilige Medizinmann Chonsu nach Theben dennoch zurückgebracht und wurde dort durch Gesang und Musik wie vordem gepriesen.[1]

Die Madagassen sehen bei Wunderkuren von Göttern und von Fetischen ab und schreiben dem unmittelbaren Einflusse der Musik die Befreiung von Krankheiten zu. Ihr Glaube an die Heilkraft der Musik ist allerdings eine mystische Annahme, erscheint jedoch kaum verwunderlicher, als die unklaren Redensarten unserer Romantiker und mancher Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts, welche in wirre Schwärmereien wegen der „Uebersinnlichkeit“ der sinnlich reizvollsten aller Kunstformen versinken. Eine abendländische Parallele zu dem Vertrauen der Madagassen in die ärztliche Leistungsfähigkeit der Musik liefert das seltsame Buch von Peter Lichtenthal: „Der musikalische Arzt,“ welches durch die Macht der Töne nicht nur eine lange Reihe von Krankheiten, darunter Epilepsie, sondern auch die „Stupidität“ heilen läßt. Schade fürwahr, daß dieses ärgste aller menschlichen Leiden durch musikalische Einflüsse nicht wirklich gebannt werden kann.

Ueberblickt man die Instrumente der Naturvölker, so zeigt sich's, daß die Trommel das verbreitetste Schallzeug ist. Nach Dr. Schweinfurths „Artes Africanae“ gibt es bei vielen Negerstämmen zum Alarmschlagen Pauken, welche aus Teilen ausgehöhlter Tamarindenstämme bestehen, über welche enthaarte Ziegenfelle gespannt werden. Einige dieser Pauken haben ungleich dicke Wandungen, so daß beim Anschlagen mit dem Klöppel rechts und links ein heller und ein tiefer Schall hervorgebracht wird, der je nach dem Tempo und nach der Art der Schläge verschiedenes bedeutet; es werden Paukenschläge zur Versammlung des Stammes, zur Jagd, zum Kriege, zur Beratung und zu Festen unterschieden. Ein Negerhäuptling ohne Alarmtrommel wäre ein hilfloser Mann, welcher des Organs der Verständigung mit seinem Volke entblößt wäre.

Bekanntlich hat sich Arthur Schopenhauer über die nahen Beziehungen des Lärmmachens zur Gemeinheit bitter ausgesprochen; doch die Nigritier lassen die Beschaffenheit ihrer Gesinnung nach dem Lärm ihrer Trommeln ebensowenig messen, wie es etwa das Publikum in einem europäischen Konzertsaal zuließe, daß man den Grad seiner Bildung nach dem lärmenden Applause beurteile, welcher durch musikalische Begeisterung entfesselt wird. Neger und arisches Konzertpublikum strafen lieber einen nicht ganz richtigen Ausspruch Schopenhauers Lügen, als daß sie sich das Recht nehmen ließen, beredten Lärm zu machen.

Die Wagandas, welche im Gebiete der Nilquellseen seßhaft sind, wissen unter anderem die Bedeutung des Trommellärms wohl zu schätzen; sie besitzen von diesem Schallzeug Exemplare von mancherlei Größe und Form. Einige sind aufgeputzt wie eitle Frauen, besonders jene, welche von früheren Fürsten verfertigt worden sind. Es sind dies sozusagen historische Trommeln, welche als Kleinode in den Schatzkammern der schwarzen Fürsten verwahrt und nur bei besonders wichtigen Anlässen gebraucht werden. Wie im Mittelalter die Schwerter berühmter Helden ihre Sondernamen trugen und durch diese gleichsam zu Personen erhoben wurden, so wurden auch den von königlichen Händen erzeugten Trommeln der Wagandas besondere Namen zugedacht, die sie zu einer Art historischer Individualitäten stempeln.

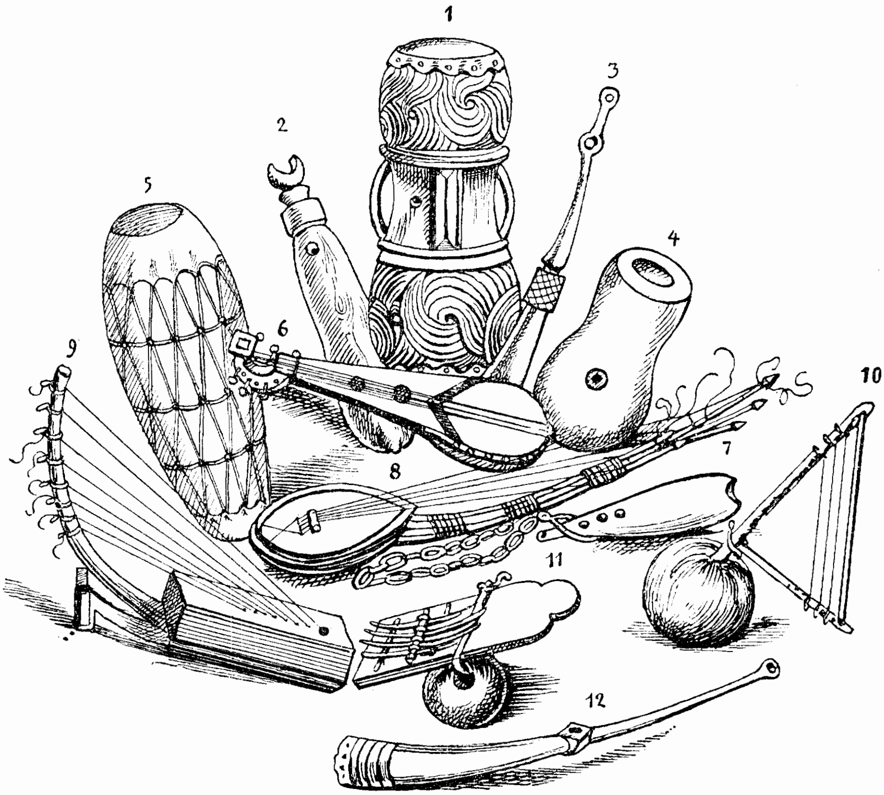
Je gewaltiger der Trommelschlag dröhnt, desto glanzvoller kommt sich die schwarze Majestät vor. Ein Wertmesser der politischen Bedeutung der Schekhs der Bedja und Funje in Nordafrika ist eine Kesselpauke von Kupfer; der große Lärm, welchen sie verbreitet, verbürgt in weithin hörbarer Weise die Macht der Schekhs.

In den Musikkapellen der Bongos und Betschuanen werden nach Schweinfurth Trommeln in jeder Gestalt als Hauptinstrumente geschätzt. Dieser Afrikaforscher vergleicht die Wirkung dieses Schallzeugs im Orchester mit dem Wüten entfesselter Elemente. Nach Livingstone werden die Trommeln auch bei den Manganja als ein Instrument verehrt, durch welches sich Freude und Trauer beredt ausdrücken lassen. Wie dies eigentlich zuwege gebracht wird, verschweigt der wackere Ethnograph.

[1] Der Aegyptolog Lauth hat in den Sitzungsberichten der K. bayrischen Akademie der Wissenschaften den Papyrus von der Heilung der Prinzessin Bentrosch ins Deutsche übersetzt.

Nach dem Afrikareisenden Holub besitzt in den Zambesistaaten jede einzelne Gemeinde oder Niederlassung in ihrer Beratungshütte eine lange Trommel; auch die dortigen Könige verkünden ihre Befehle durch Trommelschlag. In Worte gekleidet würden die verschiedenen Trommelsignale etwa so lauten: „Sklave N. ist entlaufen; verfolgt ihn!“ — „Reisbauer M. soll wegen Hinnahme einer Strafe augenblicklich zum Könige kommen!“ — oder: „Auf, zum Feste mit Gesang, Musik und Tanz!“

Unheimlich sind die Kriegstrommeln mehrerer mittelafrikanischer Stämme; die Schallwerkzeuge sind von außen mit dem Blute gefallener Feinde bestrichen und im Hohlraume derselben rasseln einige Knochen der getöteten Gegner. Diesen Knochen wird auch Zauberkraft zugeschrieben, eine Glaubensannahme, welche bekanntlich auch bei buddhistischen Völkern eine große Rolle spielt.



I. 1 Trommel der Ambuella. 2 und 3 Blasinstrumente afrikanischer Stämme. 4 Flaschenkürbis als Schallkasten. 5 Pauke der Dinko. 6 Guitarre der Wayao. 7 Afrikanisches Blasinstrument. 8 Mit Grassaiten bezogene Guitarre aus Westafrika. 9 Harfe der Bakalai. 10 Harfe der Kruneger. 11 Holzharmonika der Wayao. 12 Elfenbeintrompete der Monbuttu.

Die Kamerunneger gebrauchen ganz besondere Signaltrommeln, Elimbe genannt; es sind Fässer von elliptischer Form, welche an der Seite rinnenartige Oeffnungen haben. Die Schallzeichen der „Elimbe“ sind so bestimmt, daß durch dieselben jeder einzelne Dorfbewohner herbeigerufen werden kann.

In den Abbildungen I, II und III, in welchen Gruppen von Instrumenten der Naturvölker zusammengestellt sind, sieht man Trommeln der mannigfachsten Gestalt, meist verziert, wie es sich für Objekte geziemt, welche wichtiges mitzuteilen haben.

Bei Gesang und Tanz gibt die Trommel und die mit ihr versippte Handpauke, das Schallbecken, die Handklappern und Rasseln den *Rhythmus* an, welcher die Melodie in ebenmäßige Teile gliedert und das Zeitmaß, die Dauer der Töne bestimmt. Die primitivste Form des Taktschlags besorgen menschliche Hände durch das Klatschen, welches gleichfalls die Geschiedenheit der Melodieteile, die Raschheit in der Aufeinanderfolge der Töne markiert

und die Gleichmäßigkeit der Tanzschritte lenkt. Das takthaltende Händeklatschen war übrigens bei Kulturvölkern ebenso wie bei Naturvölkern Gepflogenheit. In einem altägyptischen Grabe sieht man ein allerliebstes Relief, in welchem ein schlankes Musikfräulein in leichtem Gewande wohlgemut ausschreitet, eine Doppelflöte spielend, während ihm einige ebenso schlanke Mädchen händeklatschend folgen. (Siehe Abbildung IV.) Sie liefern zur Melodie der Doppelflöte den Rhythmus, den bewegenden Puls, welcher alle Musik belebt.

Die Betschuanen ersetzen bei großen Festen, besonders bei jenem der Mannbarkeitserklärung ihrer Jünglinge, die Trommel durch eine Ochsenhaut, welche von Frauen im Kreise gehalten und mit langen Stöcken taktmäßig geklopft wird.

Ein Tonzeug der Naturvölker, welches wie die Trommel Rufe, Wünsche, Befehle, Warnungen ausdrückt, ist das Horn. Nach Heuglin benützen die Bongo, ein Negerstamm des oberen Nilgebietes, Signalhörner, durch welche im Kriege verschiedene Befehle erteilt werden. Sie werden auch bei Zaubereien als Rufer der „Geister" verwendet. Die Wanderstämme Asiens, welche viel ärmer an Musikinstrumenten sind, als Dorfbewohner, besitzen gleichfalls Kriegshörner, zu deren Anfertigung man meist Antilopenhörner wählt. Auch Karavanen empfangen durch Signalhörner Mahnrufe und Befehle; nach Hildebrandt entlockt man ihnen zwei Töne, den Grundton und die obere Oktav dazu.

Heuglin sah bei den Bongo 3 bis 5 Fuß lange und 12 bis 18 Zoll dicke Posaunen, in welchen die menschliche Gestalt roh nachgebildet war. Die Töne dieser Posaunen wurden auf große Entfernungen vernommen und riefen die Waffenträger des Stammes zusammen.

Beliebt sind auch bei den Malaien und bei den Madagassen die Muscheltrompeten. Auf Madagaskar erhält sich, wie eine gefährliche Krankheit, das „Gesetz", daß jener Inselbewohner das Leben verwirkt habe, welcher der Seemuscheltrompete unbefugt Töne entlockt (siehe Nr. 11 auf der Abbildung III). Die heiseren Töne der Seemuschel zu wecken, ist nämlich ein Vorrecht des Königs, welcher mit der Muscheltrompete die Soldaten unter die Waffen ruft.

Die Australier lieben zwar die Musik ausnehmend und es gehören Gesang und Tanz zu ihren höchsten Lebensfreuden; allein mit den Instrumenten ist es bei ihnen schlecht bestellt und sie müssen sich damit begnügen, bei ihren Gesängen auf ein Bambusrohr oder auf ein ausgespanntes Opossumfell den Takt zu schlagen.

Bei Naturvölkern verbindet sich fast immer der Gesang mit Tanz, die rhythmische Tonbewegung mit der Bewegung des Körpers. Sie begnügen sich in Ermangelung von Instrumenten mit dem taktgerechten Stampfen der Füße, an welchen mitunter Glöckchen und Rasseln befestigt sind, oder mit dem Zusammenschlagen von Klapperhölzern.

Das rhythmische Klappern und Rasseln dient bei den Wayao auch einem eminent praktischen Zwecke; sie treiben nämlich den Teufel mit Hilfe von Rasselschellen aus, von denen sich ein Exemplar im Berliner Museum für Völkerkunde befindet. Gerasselt wird auch von den Wunderdoktoren der Waganda, welche Flaschenkürbisse mit trockenen Erbsen anfüllen, im Interesse ihres unsoliden Handwerks.

Zu den Instrumenten der Grönländer gehören Klappern aus Renntierzähnen, Zobelkiefern und Rehklauen, welche zugleich als Amulette dienen und die Kinder zu beschützen haben. Da ragt der Glaube in die Uranfänge der Musik hinein.

In dem südafrikanischen Steppenlande Damarra, welches sich zwischen dem Oranje und Cunene zum Atlantischen Meere hinzieht, kennt man nur ein musikalisches Instrument: einen Bogen mit einer straff gespannten lederumwundenen Sehne, auf welcher wenig harmonische Töne erzeugt werden. Doch die Damarras kümmern sich, wie F. Ratzel in seiner ausgezeichneten Völkerkunde hervorhebt, mehr um den Rhythmus als um die Qualität der Töne.

Ein Musikhistoriker meint, indem er die Rangordnung der Instrumente angibt, daß dem Schallzeug für rhythmischen Lärm die Blasinstrumente im Range nachfolgen, während in den Saiteninstrumenten die Aristokratie der Tonwerkzeuge vertreten erscheine. Ob diese Rangordnung beim Tonzeug der Naturvölker zutrifft? Die Rohr- und Pansflöte, welche ein genaues Unterscheiden der Töne voraussetzt, war bei vielen Volksstämmen das erstgebrauchte Instrument. Bei Nomaden waren Pfeifen und Hörner die ersten Instrumente; bei Jägervölkern waren Bogenschützen, welche die gespannte Sehne zum Tönen brachten, die Entdecker des ersten Saiteninstrumentes. Daß die erwähnte Rangfolge der Instrumente

nicht überall zutrifft, beweisen eben die Damarra, deren einziges Tonzeug ein Bogen mit straffgespannter Sehne ist. Auch bei den Loangonegern kann nach Güßfeld von einer Rangscheidung musikalischer Instrumente nicht gut gesprochen werden, weil sie einen jeden Gegenstand, der sich zur Erzeugung von Tönen oder eines rhythmischen Geräusches verwenden läßt, z. B. eine Holzkiste, zu der Würde eines Instrumentes erheben.

Das Einreihen einer Maultrommel, welche nach Ratzel das einzige Instrument der wilden Formosaner ist, in eine Rangklasse von Tonwerkzeugen, hält gleichfalls schwer. Die Malaien benützen halbe Kokosnüsse als Resonanzböden und spannen als Sehnen trockene Rankenstengel darüber, wenn sie ein Saiteninstrument schaffen wollen; aber sie hängen auch Kupferplatten von ungleicher Dicke und Ausdehnung auf ein Gestell und bringen sie durch das Berühren mit Gummikugeln zum Tönen. Verschieden gestimmte Glocken aus Eisen werden auch bei den Kapellen der Zambesistämme als Musikinstrumente gebraucht, welche sich in die drei erwähnten Klassen von Tonwerkzeugen gar nicht einreihen lassen.

Auch große Glocken, Gongs, gehören, wie bei den Chinesen, zu den Instrumenten der Malaien, die zumal den Fürsten von Surakarta einen Ohrenschmaus gewähren.

Nicht nur Metallflächen, auch Holzplatten tönen, wenn man sie durch einen Schlag zum Schwingen oder Zittern bringt. Die Australier setzen bei der Mannbarkeitsfeier, zu welcher sie im Festkleide tätowierter Hosen erscheinen, ein Schwirrbrett in Bewegung, welches mit menschlichen Figuren bekritzelt ist, und glauben die „Töne eines Geistes“ zu vernehmen, wenn das Brett klingt. Man sieht, daß die Abendländer nicht allein das Wesen der Musik mystisch ausdeuten.

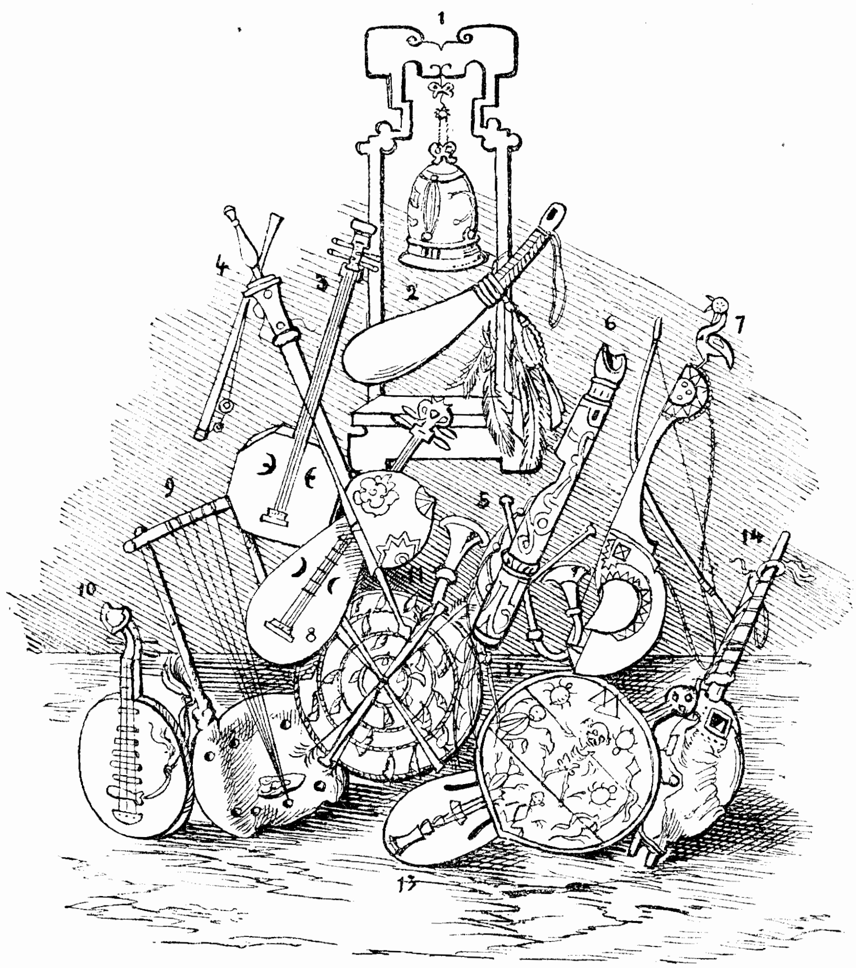
Es würde zu weit führen, die Natur der Holzharmonika der Wayao, die Pfeifen aus Elfenbein, Holz und Schilfrohr bei den Loango, die Zithern der Marutse, die Guitarren der Wayao mit verzierten Oeffnungen im Schallkasten, die Flöten der Waganda aus Schilf und aus dem Stiele einer doldenartigen Pflanze, die Pansflöte der Melanesier, die Tonwerkzeuge der Indianer Amerikas (siehe Abbildung III) und die polynesischen Bambusrohr-Flöten näher zu schildern, welche letzteren so leicht ansprechen, daß sie mit der Nase geblasen werden.

Eine Geschichte der Instrumente der Naturvölker hätte auch die Schallkästen oder Hallräume des primitiven Tonzeugs zu beschreiben; sie müßte ihre Aufmerksamkeit der Besaitung desselben zuwenden, zu welcher auch quer gekerbte Blattrippen der Fächer- und Sagopalme oder gar nur Grashalme gewählt werden. Mit Pflanzenfasern besaitete Streichinstrumente werden von den Fürsten der Zambesistaaten für deren Freunde angefertigt und beim sogenannten Elefantentanze benützt. Kenner versichern, daß dieses Erzeugen von Instrumenten durch Könige zu deren nützlichsten Beschäftigungen gehöre. Eine Geschichte der Tonwerkzeuge der Naturvölker müßte ebenso jener Lauten gedenken, deren Saiten von Kongonegern aus Haaren eines Elefantenschweifes verfertigt und auf denen nach Ambros Liebesgesänge begleitet werden; — sie müßte endlich die Konstruktion der Marimba beleuchten, auf welcher sehr viele Privatkonzerte im dunklen Kontinente ausgeführt werden. Holzstäbe und durchlöcherte Kürbisse sind die Hauptbestandteile dieses Negerklaviers, welches von ungeschickten Händen gespielt, eine ähnliche Wirkung zurücklassen soll, wie Fingerübungen auf europäischen Klavieren.

Bekanntlich wurde behauptet, daß alles Vernünftige schon einmal gedacht, alles Zweckmäßige schon einmal ersonnen wurde, und daß es nur darauf ankomme, es noch einmal zu denken und zu ersinnen. Ebenso könnte von den Musikinstrumenten der Gegenwart gesagt werden, daß sie alle schon vor Jahrtausenden erfunden wurden und daß es nur darauf ankomme, sie in der neuen Form wieder zu erkennen. So wird von Rob. Hartmann mit Recht darauf hingewiesen, daß die alten Aegypter dieselben Tonwerkzeuge besessen hatten, wie jetzt die inner- und die westafrikanischen Negerstämme. Die Retu des alten Kulturstaates am Nil ehrten ihre Götter, trauerten um ihre Toten, verklärten ihre Feste durch Musik, bei welcher die einfache und Doppelflöte, Harfen, Lyren, Lauten, Hörner, das Hackbrett, Handpauken, Klappern und das Sistrum mitwirkten. Die heutigen Fellahen, die Nachkommen der alten Nilbewohner, benützen Instrumente, welche mit den ebengenannten eine große Familienähnlichkeit besitzen. Die abessinischen Priester gebrauchen noch immer Lyren, die mit fünf, sechs und sieben Saiten bespannt sind, ebenso die Langflöte und das Sistrum, welche der Göttin Hathor vormals geweihte Metallrassel gegenwärtig beim Gottes-

dienste der koptischen Christen von den lebhaft tanzenden Priestern beim Absingen der Dankpsalmen benützt wird.

Wie konservativ die Völker in ihren Sitten und Gepflogenheiten sind, beweist auch der Umstand, daß in Kairo jetzt die armen Blinden ganz in derselben musikalischen Weise betteln, wie sie es vor Jahrtausenden in Theben und Memphis gethan hatten. Nach Villoteau singt jetzt ein blinder Bettler ein wehmütiges Lied vor und seine mitbettelnden Kollegen fallen im Chore ein. Georg Ebers („Aegypten in Bild und Wort,“ II. Band Seite 114) teilt eine Darstellung aus einem altägyptischen Grabe mit, welche einen blinden Vorsänger mit einer Harfe verbildlicht, dessen Lied sieben blinde Mitbettler klatschend be-



II. Musikinstrumente aus dem ethnographischen Museum in München. 1 Bronzeglocke. 2 Kriegshorn. 3, 8 und 10 Asiatische Saiteninstrumente. 4 und 13 Zithern vom Kaukasus. 5 Signalhorn mongolischer Nomaden. 6 Pfeife eines Indianerstammes aus Brasilien. 7 Rebab oder Geige. 8 Mandoline. 9 Afrikanisches Saiteninstrument. 11 Instrument der Eskimos aus Schnäbeln des Seepapageis. 12 Holzpauke. 14 Aethiopische Lyra.

gleiten. Wer erinnert sich hierbei nicht der blinden Balladensänger bei den Neugriechen und bei den Serben?

Das altägyptische Kuhhorn steht noch jetzt bei den Berberinern, Bedja und Funje in Gebrauch und in den klagenden Tönen desselben klingt der ganze Jammer ihres aller Kulturwohlthaten baren Lebens wieder.

Die musikalische Anlage der Nigritier, ihre Freude an Tönen ist nach dem Zeugnisse vertrauenswerter Forscher entschieden vorhanden. Livingstone teilt mit, daß er Neger kennen gelernt habe, welche nicht nur den ganzen lieben Tag ihren Instrumenten

Töne entlockten, sondern auch des Nachts, aufgewacht, gleich wieder ihre musikalische Uebung fortsetzten. Buchner spricht mit vollster Anerkennung von dem Geschick, mit welchem schwarze Hornisten in Angola ihre Musikstücke vortragen.

Auch wird der lebhafte Musiksinn der Buschmänner und Hottentotten von mehreren Afrikaforschern gerühmt. Alles was diese beiden Stämme von den Europäern spielen und singen hören, spielen und singen sie tongerecht nach. Sie sind glücklich, wenn sie irgend eine dem Ruhestande übergebene europäische Geige in die Hand bekommen; sie spielen auf derselben das Gehörte ebenso eifrig, wie auf einem mit zwei Saiten überspannten Kürbisse, welcher der Urform einer Geige nicht unähnlich ist.

Bei diesem musikalischen Eifer der Buschmänner und Hottentotten kommt es nun vor, daß sie nach dem frommen Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden," das profane Lied: „Ach, du lieber Augustin" — nach der geistlichen Hymne: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", die Melodie: „Mein Herz ist im Hochland" zu Gehör bringen.

Heuglin urteilt über den Tonsinn der Negerstämme am oberen Nilgebiete, der Bongo und Fertit, gleichfalls sehr günstig. Ihre Lieder, welche sich meist in Molltönen bewegen, seien äußerst harmonisch, besonders wenn sie mehrstimmig gesungen werden. Zumeist singe eine Stimme vor, während die anderen Stimmen im Chore einfallen.



III. 1—7 Musikinstrumente der Juri-Indianer in Brasilien. 8 Zither der Hova. 9 Trommel von Luzon. 10 Trommel von den Freundschaftsinseln. 11 Muscheltrompete aus Polynesien. 12 Trommel von Neuguinea.

Die Volksstämme, welche die Inseln des großen Ozeans bewohnen, sind gleichfalls musikalisch begabt. In Australien spricht sich der Einfluß des Klimas auf den Charakter des Volksgesanges deutlich aus. Die Australier des Nordens sind musikalisch befähigter, als die Australier des Südens, und gelten infolge des günstigeren Klimas überhaupt als geistig geweckter und energischer. Es ist zumal die drückende Hitze der Steppenlandschaft, der rasche Absprung von der übermäßigen Tageswärme zur Nachtkälte, welcher die Sangeslust der australischen Südländer dämpft.

Die Melanesier lieben Gesang und Musik leidenschaftlich; sie singen bei der Feldarbeit, beim Rudern, beim Wandern und nachts bei ihren gemeinschaftlichen Tänzen. Der Wechsel des Einzel- und des Chorgesanges ist bei ihnen gleichfalls beliebt. Es zeigt sich auch da, daß die naturwüchsige Musik, welche im Volksgesange austönt, auf dem ganzen Erdball, bei Natur- und Kulturvölkern, dieselben Grundformen trägt.

Bei den Naturvölkern sprießen Gesang und Poesie aus derselben Wurzel; beide entkeimen der erregten Empfindung und Phantasie, der Freude an rhythmisch gegliederten Worten und Tönen. Das beschwingte Wort gesellt sich zum Tone, wenn der Hirt seiner Freundin sich erinnert; soll Festfreude zum Ausdrucke gelangen, so stellen sich Gesang und Text dazu ohne viel Mühe ein; die Arbeit geht leichter von statten, wenn gesungen

wird; die Schiffer singen ihr Lied und der Ruderschlag gibt den Takt dazu; die Trauer singen sich Naturmenschen bei Bestattung ihrer Toten vom Herzen weg, indem sie derselben durch Wort und Ton zugleich Ausdruck geben.

Mit bildlichen Definitionen, wie es z. B. jene ist, daß Musik die Tonsprache des Herzens sei, kommt man auch bei Völkern des Naturzustandes nicht aus. Wenn sie, um ihre Feinde zu schrecken, unter Drohgebärden Kriegslieder anstimmen, so nimmt dabei das Herz nicht das Wort; auch wenn sie witzige Spottlieder singen, kommt keine Herzensregung zum Ausdruck. Die Nigritier thun beim Absingen ihrer Spottlieder ganz dasselbe, was sich unsere deutschen Alpenbewohner beim Vortrage ihrer vierzeiligen Trutzlieder gestatten. Wie noch jetzt unser Landvolk sich durch das Absingen von Rätselliedern unterhält, welche bekanntlich Jahrtausende alt sind, so findet man nach Endemann bei den Basuto gleichfalls allerliebste Rätsellieder, wie auch die Eskimos ihre Witzturniere in Rätsel- und Spottliedern abhalten. Der Missionär Cranz schildert in seiner „Grönländischen Reise" die Art, in welcher sich beleidigte Grönländer Genugthuung verschaffen; sie dichten eine Satire auf den Beleidiger und singen dieselbe in öffentlicher Versammlung vor. Der Chor singt dazu den Refrain: „Amna ajah! ajah-ahu!" Das hat zwar, wie viele Refrains, gar keinen Sinn; aber es wird als Zustimmung und Beifall vom Beleidigten hingenommen. Der Beleidiger antwortet in einem Spottgesange und welcher von den beiden Sängern früher müde wird und weniger Witz besitzt, der gilt für besiegt. Bei diesem Gesangsduell kann die „Wahrheit" in scharfer Form gesagt werden, aber grob und leidenschaftlich dürfen die Teilnehmer an diesem Zweikampfe nicht sein. Nach dem Wettgesange reichen sich Sieger und Besiegter freundschaftlich die Hand. Ist dieses Witzduell der Grönländer nicht vornehmer, als mancher europäische Zweikampf?


IV. Darstellung aus einem altägyptischen Grabe.

Die Grönländer lieben so sehr Gesang und Poesie, daß sie nach Ratzel selbst bei Tauschgeschäften singen und auf dem Rücken des Geschäftsfreundes den Takt dazu schlagen.

Wie oft haben es Kulturhistoriker betont, daß Naturvölker keine Geschichte haben; die historischen Gesänge der letzteren beweisen es jedoch, daß zumal die kriegerischen Volksstämme des dunklen Kontinents sowie die Bewohner der Inseln des Großen Ozeans über Jahrhunderte alte geschichtliche Erinnerungen verfügen. Allerdings ist die Geschichte mancher Naturvölker nur mit Blut geschrieben und erzählt nur von Kämpfen mit den benachbarten Volksstämmen; ist es aber anders mit der Geschichte der alten Kulturvölker bestellt?

Auch die Australier besingen nach Taplin ihre Kämpfe, aber auch ihre Erlebnisse auf Reisen, auf der Jagd und besingen selbst die Eisenbahn in einem Tanzliede also: „Der Rauch wird regelmäßig herausgestoßen; — sieht man scharf zu, erscheint er wie Nebel und bläst wie ein Wallfisch."

Wo der Sinn für Musik und Poesie so reizbar ist, wie bei den Naturvölkern, da kann es nicht fehlen, daß einzelne Personen Sänger und Dichter von Beruf werden. Man findet denn in Afrika ebenso wie in Polynesien fahrende Sänger, Dichterkomponisten, welche sich in ähnlicher Weise zur Geltung bringen, wie vormals im Abendlande die Minstrels, Barden und Skalden. Die Barden Inner- und Westafrikas halten sich nicht mit Unrecht für Menschen erlesenen Ranges und putzen sich deshalb in auffallender Weise auf. Den schwarzen Königen ist es Bedürfnis, mit Männern zu verkehren, welche von den Musen gesegnet sind. Es thut ihnen wohl, wenn sie ihr Lob in Wort und Ton vernehmen, wenn sie hören, daß sie als „große Löwen, gewaltige Elefanten" angesungen werden, wie es Livingstone mitteilt.

Aehnliche Schmeichelworte vernahmen mit großer Genugthuung auch die Großkönige von Babylonien und Assyrien, welche sich nach keilschriftlichen Dokumenten durch die Kosenamen: „Großer Büffel! wildes Schaf!" ebenso geehrt fühlten, wie die altägyptischen Pharaone, wenn sie mit „Stieren" verglichen wurden.

Wilson teilt das Trauerlied eines schwarzen Hofkammersängers mit, welcher beim Ableben seines königlichen Herrn Mtesa also gesungen hat: „Sohn des Waldes, kräftiger

Löwe, groß war die Furcht vor dir, groß war dein Zorn; deine Füße waren Hämmer .... groß war deine Macht."

In der Nänie auf den Tod eines anderen unvergleichlichen Negerfürsten wird es bejammert, „daß zwar jener Macht, welche die Menschen trennt (dem Tode), Ziegen geopfert wurden; leider sei dies umsonst gewesen." Der Tod ist eben unbestechlich und gnadenlos; auch Ziegenbraten halten ihn nicht ab, seines Amtes zu walten. So aufrichtig wie dieser Sänger waren übrigens selten die Hofdichter an den europäischen Höfen im 17. und 18. Jahrhunderte.

Außerdem gibt es in Afrika fahrende Sänger, welche unstet herumstreifen, um für Geld die Menge zu unterhalten. Diese Rhapsoden genießen nicht immer Achtung, vielleicht deshalb, weil sie zugleich Possenreißer sind. Man versagt ihnen sogar mitunter das „ehrliche Begräbnis", was abermals an europäische Sitten gemahnt. Bekanntlich war es vormals Ansicht der Hellenen, daß Philosophie, die „königliche Wissenschaft", nicht für Geld



V Ein Berufssänger vom Negerstamme Nyam-Nyam. (Aus F. Ratzels Völkerkunde.)

vorgetragen werde. Sollten unsere schwarzen Gattungsgenossen in Afrika auch dafürhalten, daß für Geld nicht gedichtet und gesungen werden solle?

Die Kaffernstämme achten jedoch entschieden ihre Sänger und Dichter, welche mit ihrer Kunst, mit ihrem oft schlagfertigen Witz für die Unterhaltung eines ganzen Stammes sorgen.

In Aegypten gibt es gleichfalls Rhapsoden, welche ihre Gesangsvorträge auf dem Streichinstrumente Rebab begleiten. Einen Berufssänger, welcher dem am oberen Nil seßhaften Stamme Nyam-Nyam angehört, stellt die Abbildung V vor.

Nach Mitteilung des Missionärs Zündel sind die Barden der Eweer, welche an der Westküste Afrikas wohnen, sehr geschickt im Stegreifsingen; sie improvisieren auch beim Anblick der Europäer nicht witzlose Spott- oder Loblieder.

Wo es Hofsänger gibt, da kommen auch Hofvirtuosen zu Ehren. An den Höfen der Zambesistaaten werden, wie der Afrikaforscher Holub erzählt, besonders Zither- und Harfenvirtuosen geschätzt; auch werden dort Meister auf dem Kürbisklavier hochgestellt. Von Hofvirtuosen zu Hofkapellen ist nur ein Schritt. Die dunklen Majestäten von Afrika

wissen, was zu einem glanzvollen Hofleben gehört und besolden deshalb Musikbanden, welche ihnen bei feierlichen Anlässen mit klingendem Spiele voranschreiten. Da gilt nicht das bekannte „Viel Lärm um nichts“, sondern der Wahlspruch der Menschenhirten Afrikas ist der schon erwähnte Satz: Wo viel Lärm, dort viel Macht! — Der Despotismus ist im dunklen Kontinente musikalisch und zeigt dies auch bei großen Empfängen, wo den europäischen Gästen von seiten der Hofkapellen Tongenüsse dargeboten werden.

Der Fürst der Muata geht ohne seine Musikbande nicht aus und läßt sich häufig durch Serenaden erfreuen. Der Afrikareisende Pogge bezeichnet ein solches Ständchen als ein „Mosaik von Melodien“, welches gar nicht übel geklungen habe.

Der Malaienfürst von Surakarta unterhält auch ein starkes Orchester, dessen Mitglieder schwarze Uniformen und hohe Mützen tragen. Diese Kapelle verfügt zum Teil über Instrumente, welche auch Nutzzwecken dienen, da man in denselben Speisen bereiten kann; es sind nämlich Kochtöpfe aus Kupfer von mannigfacher Größe und Form.

Daß der Rhythmus der gesungenen Melodie mit rhythmischen Tanzbewegungen im innigen Zusammenhange steht, wurde bereits erwähnt. Zum mindesten ist der Tanz der Naturvölker ein stilisiertes Schreiten, wie man es noch jetzt bei den buddhistischen Prozessionen in Asien wahrnehmen kann. Das Vor- und Rückwärtstanzen bei den Andernacher Prozession ist auch ein Rest rhythmischer Körperbewegung bei gottesdienstlichen Funktionen.

Daß bei vielen alten Kulturvölkern zu Ehren der Götter getanzt wurde, ist bekannt. Das rhythmisch anmutige Wiegen, Beugen, Neigen, Heben und Senken der Körperglieder sollte, von Gesang und Musik begleitet, die Götter ebenso unterhalten, wie es die Menschen vergnügte, — sollte von den übernatürlichen Machtwesen als Auszeichnung, als Zoll der Frömmigkeit und Aufmerksamkeit hingenommen werden. Was alten Kulturvölkern als religiös verdienstvoll und als ein Verpflichten der Götter erschien, kommt noch jetzt den Australiern und Mikronesiern, den Indianer- und Negerstämmen wohlgethan vor, welche bei Musik und Gesang aus religiösen Antrieben Tänze aufführen.

In Australien gibt es einen von Gesang begleiteten, beim Vollmond ausgeführten Tanz, welcher die unsichtbaren Machtwesen mit den Beleidigungen aussöhnen soll, die ihnen von Menschen zugefügt wurden; auch wird diesem Tanze (Korrobory) eine Zauberwirkung zu Gunsten der Tänzer zugeschrieben; denn wenn Naturvölker sich mit Göttern beschäftigen und gegen sie artig sind, so denken sie dabei in erster Linie immer an sich. Die australischen Frauen beweisen ihre Höflichkeit gegen die unsichtbaren Zauberer dadurch, daß sie, von Andacht getrieben, ihren Körper mit Fett einreiben und sich dann bemalen. In dieser Toilette zünden sie ein heiliges Feuer an, singen und trommeln auf einem ausgespannten Opossumfell dazu. Die Männer tanzen mit Fackeln, welche sie oft auf die Erde stoßen, so daß denselben Funkengarben entsprühen. Der Tanz dieser sonderbar Frommen artet schließlich in wildes Rennen und in Aergeres aus.

Nicht nur die Polynesier, auch die Melanesier tanzen und singen aus religiösen Anlässen. Wie es bei Naturvölkern Vor- und Chorsänger gibt, so treten bei den melanesischen Tänzen Vor- und Scharentänzer auf, wie bei unseren abendländischen Balletten, — wobei es an Gesang- und Musikbegleitung, oder wenigstens an rhythmischem Lärm nicht fehlt.

Es gibt auch auf den Inseln im Großen Ozean wie bei den Indianern in Amerika mimische Tänze, welche von mehreren einander gegenüberstehenden Reihen von speer-, bogen- und schildbewaffneten Männern ausgeführt werden und die ein Kriegsbild vor Augen stellen sollen.

Bei Negerstämmen, deren Religion sich meist auf Ahnenverehrung und auf die Erhebung von Fetischen zu Organen des Personalschutzes beschränkt, gibt es Kriegs-, Jagd- und Liebestänze; die Zuschauer klatschen dabei in die Hände, den Takt des Gesanges und der Musik markierend. An gleichartigen Zügen fehlt es auch in dieser Richtung nicht zwischen Natur- und Kulturvölkern; so kennt das deutsche Alpenland symbolische Liebestänze; im bayrischen Oberlande versinnbildlicht einer derselben das Liebeswerben eines Auerhahns. Auf den Faröerinseln, welche von Abkömmlingen skandinavischer Stämme bewohnt werden, wird der Inhalt des Textes beim Tanzliede mimisch verdeutlicht.

In Afrika werden die Bewegungen der Tiere bei den Tanzgesängen nachgeahmt. In dem südafrikanischen Steppenlande der Damarra werden, wie Galton erzählt, von Tänzern die plumpen Bewegungen des Nilpferdes possierlich nachgemacht; auch das Geplärre des Pavians stimmlich nachzuahmen, gehört zu den begehrtesten Genüssen bei den musikalischen Unterhaltungen der Herrero im Damarralande.

Merkwürdig ist es, daß im innerafrikanischen Lande der Muata Jamvo am Südrande des Kongogebietes bei den Klängen eines Orchesters der Fürst mit seiner Gattin von Zeit zu Zeit vor dem Volke ein politisches pas de deux tanzt; es gilt ihnen der Tanz offenbar für eine feierliche, würdevolle Körperbewegung, welche geeignet ist, das fürstliche Ansehen zu befestigen.

In den Liedern der Naturvölker fängt die Musik zu atmen an; sie gibt in den einfachsten Versuchen melodischer Tonfolgen ihre ersten Lebenzeichen kund. In ihrer Anfangsform begnügen sich die Weisen der kulturlosen Volksstämme damit, sich innerhalb einer kleinen oder großen Terz tonlich zu bewegen. So hat ein junger Eskimo, welcher auf ein europäisches Schiff gebracht wurde, Tage lang folgende Töne gesungen:



Er wollte sich damit seinen Kummer, seine Sehnsucht nach der Heimat vom Herzen singen.

In Amhara hörte ein Afrikaforscher eine Weise, welche die Töne g-a-h in verschiedener Aufeinanderfolge verwertete. In Gonga bescheiden sich die dunkelhäutigen Bewohner gar nur, dreimal die Töne d-b zum Texte „Donzo" zu singen. In Tigre fällt ebenso das Wiederholen derselben Töne und desselben Textes auf. Die Melodie wiederholt dreimal bescheiden die Töne h-c-d-h und der Text ist dreimal „Hadarige".

Das sind nun gleichsam Urkeime von Volksweisen; — auf der nächsten Entwickelungsstufe stehen melodische Versuche, welche aus der Tonlage einer Terz heraustreten, besonders wenn der Text breiter auslabet. Wird der Schmerz um einen Verstorbenen in Worte gekleidet, so gestaltet sich auch das Lied zu einer bewegten tonlichen Wehklage.

Cranz spricht in seiner „Grönländischen Reise" von dem ergreifenden Eindrucke einer Totenklage, deren Worte folgende sind:

„Wehe mir, daß ich deinen Sitz ansehen soll, der nun leer ist!
Siehe, meine Freude ist ins Finstere gegangen
Und hat sich in den Berg verkrochen!
Du kamst nie leer von der See, —
Dein Kajack war stets mit Seehunden oder Vögeln beladen ....
— — O, daß ich weinen könnte, wie die anderen,
So könnte ich doch meinen Schmerz lindern!
Was soll ich mir wünschen?
Der Tod ist mir selbst angenehm geworden!
Aber wer soll mein Weib und meine übrigen kleinen Kinder versorgen?
Ich will noch eine Zeit lang leben;
Allein meine Freude soll sein
Die Enthaltung von allem, was den Menschen sonst lieb ist."

In der That, beredter kann der große Kummer eines Vaters um seinen Lieblingssohn nicht ausgedrückt werden, als in dem Schlußsatze dieser poetischen Totenklage.

Die Lieder der Indianer Amerikas, jene wenigstens, welche aus Reisewerken bekannt geworden sind, bewegen sich gleichfalls in keineswegs weitgespannten Tongrenzen; der kühnste Tonsprung ist eine Terz, während der verzagte Sekundengang besonders beliebt ist.

Der Holländer J. de Laet teilt mit, daß die Canadier bei einem Feste im Jahre 1534 folgende Weise gesungen haben:



Monoton und unmelodisch in der That; aber nicht anmutsloser als die Tonfolgen in der hypophrygischen Tonart der Griechen und als manche gregorianische Kirchenweise.

Die Worte zu solchen wenig ansprechenden Tongängen der Indianer Nordamerikas sind nicht besonders geistreich. So heißt es in einem Kriegsliede des Dakotastammes:

„Ich laß nicht mit mir spielen,
Ich bin ein Kriegshauptmann, ihr Freunde,
Und lasse nicht mit mir spielen!“

In der zweiten Strophe wird von dem unvergleichlichen Kriegshauptmanne dasselbe geäußert, dessen einziger großer Gedanke er selber ist. Weniger selbstbewußt ist ein Lied indianischer Jäger, welches, tonlich kurz und bündig, im Texte den guten Geist um Jagdglück und den Mond um Licht ersucht, damit das Wild heimgetragen werden könne.

In Kriegsliedern des Indianerstammes der Algonkins herrscht ebenfalls melodische und Gedankenarmut neben entwickeltem soldatischem Selbstgefühl. Eines derselben lautet:

„Sie fliegen dahin, ihr wißt es, die Wolken,
Wahrlich ich schätze mich selbst nicht gering,
Die Wolken sie fliegen dahin!

* * *

Wie brave Männer sich selber schätzen,
So schätz' ich wahrlich mich selbst nicht gering, —
Die Wolken sie fliegen dahin!“

Auch in der dritten Strophe des Kriegsliedes schätzt sich der glorreiche Indianer voll und ganz, während die Wolken noch immer dahinfliegen.

Etwas beschwingter in Melodie und Wort ist folgendes Liebeslied der Tschippewäer:

„Wahrhaftig, ihn liebe ich allein,
Dessen Herz ist wie der süße Saft,
Der süße Saft des Ahornbaumes!
Wahrhaftig, ihn liebe ich allein!

* * *

Ihn liebe ich, ihn liebe ich, dessen Herz
Verwandt ist dem Laube, dem Espenlaube,
Dem Blatte, das immer lebt und bebt,
Wahrhaftig, ihn liebe ich allein!“

Daß es auch unter den Indianern begnadete Dichter gibt, welche dem poetischen Gemeingute ihres Stammes wertvolle Lieder schenken, beweist folgender Liebesgesang:

„Erwache Blume des Waldes,
Erwache du mit dem Auge des Rehes!
Wenn du mich anblickst, bin ich glücklich,
Wie die Blumen, wenn sie Tau fühlen ....

Wenn du nicht heiter bist, meine Geliebte,
So ist mein Herz verdüstert,
Gleich den glänzenden Gewässern,
Wenn Wolkenschatten auf sie fallen.“ u. s. w.

Ein Caraibenlied, welches Clément in seiner Geschichte der Musik mitteilt, bewegt sich zwischen vier Tönen, welche zu folgenden Phrasen verbunden werden: e-d-f-e, e-e-d-f-e, e-d-f-e-g, f-e-d-g-f, e-e-d-f-e, e-d-f-e-g, f-e-d-g-f. Mannigfach genug diese Tonverbindungen eines schlichten Volksliedes!

Einen beredten Beweis von der musikalischen Begabung der Neger liefert die Thatsache, daß sie während der Herrschaft der Sklaverei in Nordamerika gewohnt waren, beim Ziehen der Schiffe aus C. M. v. Webers „Freischütz“ den Chor der Brautjungfern:

„Schöner, grüner Jungfernkranz, veilchenblaue Seide“

zu singen. Es erleichterte ihnen die Arbeit. Weber ist übrigens zu den Tonschöpfungen

der Neger auch in eine nahe Beziehung getreten, indem er eine ihrer Weisen im „Oberon" für den Mohrentanz mit bestem Erfolge verwendet hat, jene Weise, welche so beginnt:



u. s. w.

Die Expedition, welche von der französischen Regierung in den Jahren 1800—1804 zur Erforschung „der australischen Länder" abgeordnet wurde, hat in dem Berichte über diese Forschungsreise folgende Melodie der Papus mitgeteilt, welche sich mit großer Behäbigkeit in Sekundenschritten bewegt:



Es wird mit Genugthuung hervorgehoben, daß dieses Lied der Papus Halbtöne gebraucht, welchen bekanntlich manches Kulturvolk Jahrhunderte lang scheu ausgewichen ist. In Bezug auf Benützung von Halbtönen ist auch folgendes Kannibalenlied von Nukahiva sehr beachtenswert:



Daß in diesen unheimlich auf- und abschreitenden Halbtönen eine verwendbare „thematische Kraft" steckt, wird einem jeden Fachmanne sofort einleuchten.

In Steeles „Beschreibung der Instrumente auf der Insel Amsterdam" wird nachstehende Melodie verzeichnet:



Beachtenswert ist es, daß dieses Lied, wie es die Regel erheischt, vier Takte lange Abschnitte, einen acht Takte umfassenden Satz und einen ebensoviele Takte umschließenden Gegen- oder Nachsatz aufweist. Wo solche Lieder, wie Schlehen oder Beeren auf der Heide, wachsen, da muß auch der Text sich auf glatten Gedankengeleisen bewegen.

Nach dem Zeugnisse des englischen Forschers Ellis besitzen die Bewohner der Sandwichinseln ebenso wie andere Stämme Ozeaniens historische Balladen, sowie rührende Leichengesänge. In einem derselben wird bemerkt: „Dick fallen Regentropfen auf eines Mannes Antlitz, — nicht Regentropfen sind es, heiße Thränen fallen nieder."

Bemerkenswert ist es, daß auch die Malaien ihre „Vierzeiligen“ singen, welche sie Pantùn (Sinngedichte) nennen. In einem derselben heißt es:

„Wozu eine Lamp' anzünden,
Wenn kein Docht darin?
Wozu Liebe in den Augen,
Wenn nicht Lieb' im Sinn?

In einem melanesischen Trutzliede wird ein eitler Mensch einem Kaka, einem Papagei verglichen, der nur spricht, um sich seinen eigenen Namen zuzurufen.

Die Melanesier singen mitunter melodisch und dichten phantasiereich. Nach Forster besitzen namentlich die Fidschibewohner eine entschiedene dichterische Begabung. Ein Bruchstück aus einem originellen Kriegslied von Otahaiti lautet:

„Unser Anlauf soll sein wie die rollende See,
Unser Kampf wie das Meer im Sturme so sei er!
Wie das Meer gehoben von Unwetters Macht.
Wie der Ostwind, so ist die Rede des Feigen ....
Laßt uns stehen, so wie der Fels von Korallen,
Und schrecklich uns bewegen, wie das Stachelschwein.
Unsere Ausdauer sei, wie jene der Wasservögel,
Die auf den Wellen schlafen, in der Mitte des Sturmes.“

Das folgende allerliebste Lied aus Java bezeugt es, daß die Art, in welcher sich der Naturmensch tonlich ausdrückt, nicht weit hinter dem melodischen Gehalte europäischer Volkslieder zurücksteht.



Dieses Lied besteht ebenfalls aus Motiven von zwei Takten, aus Abschnitten von vier und aus Perioden von je acht Takten, besitzt also das natürliche schlichte Ebenmaß im Tonbau, in der Gliederung eines Volksliedes. Dem Charakter dieser weichen Melodie entsprechen auch die Liedertexte auf Java. In einem Liebesliede wird folgendes farbenreiche Bild von einer javanischen Schönen entworfen:

„Durchwanderte ich tausend Städte auch,
Nicht fände ich eine andere mehr,
Wie du, mein allerschönstes Lieb'!
Dein Angesicht ist wie der Mond,
Die Stirn ist Alabaster,
Der Mund gleich dem Sprunge eines reifen Granatapfels,
Die Büste meiner Freundin ist wie junge Kokosnüsse.

Mit Rot verziert, berauschend, gleich um verrückt zu werden.
Die Schönste siehet aus, als ob vergehen
Vom Hauch der Liebe sie wollte.
Wollte ich die Reize all'
Der Lieblichen aufzählen,
Wie wenig Zeit, wie viel zu thun!
Suchte ich ein Jahr, ich fände ihresgleichen nicht!"

Die Lieder der mongolischen Stämme sind durchaus schwermütig; besonders die historischen Volkslieder sind es, in welchen die Erinnerungen an die Großthaten eines Dschingischan und Kublaj fortleben. Kublaj wird als ein alles gewöhnliche Maß überragender Kraftmensch geschildert. In Winternächten machte er sich nach der Legende aus entwurzelten Riesenbäumen Feuer an und legte sich neben dasselbe, um sich zu wärmen, unbekümmert um die Brände, welche ihm den Leib versengten; diese nahm er leicht hin, als ob sie Insektenstiche wären.

Dschingischan wird bald mit einem Falken, bald mit einem unerfahrenen Füllen verglichen, welches unversehens hinstürzt. Es hat den Unvorsichtigen nämlich die Gattin eines besiegten Fürsten von Tangud vergiftet; er trug ihr seine Liebe an, sie forderte aber sein Leben. Der Refrain eines historischen, dem Andenken Dschingischans gewidmeten Liedes lautet:

„Alles ist dort!" (im Jenseits nämlich).
„Deine gottmenschliche Gemahlin, Dame Chulan,
Deine Lauten, Flöten und übrigen Instrumente,
Deine schönen zwei Gemahlinnen, Dschissu und Dschissuken,
Dein alles in sich vereinigender goldener Palast —
Alles ist dort!"

Für die Art, in welcher die mongolischen Stämme singen, ist folgende Melodie bezeichnend:



Ansprechend durch den Charakter des Herben und Resoluten ist das nachstehende Lied eines kriegerischen, von der Kultur unberührten Stammes aus Kaukasien:



Bekanntlich sind die Tuareg im Norden Afrikas ein sehr kriegerisches Volk. Eines ihrer Lieder ist auch in der Berberei verbreitet, dort, wo die verderbten Nachkommen der Numidier, Mauretanier, Vandalen und Kabylen wohnen und sich Mauren nennen. Dieses Lied ist nicht ohne Kraft in der Melodieführung:



Ein Kriegsgesang der Tuareg, von Duveyrier mitgeteilt, hebt mit Genugthuung hervor, daß sie, die Tuareg, Feiglinge wären, wenn sie nicht ihren reichen Feind überfallen würden, „dessen Magen gefüllt ist mit Korn, das man kocht mit Fleisch, und das getränkt ist mit geschmolzener Butter und mit warmer Milch aus dem Euter seiner Kamele.“ Und nun folgt eine Schilderung der grausamen Prozedur gegen den üppigen Feind und gegen dessen „gefräßige“ Weiber.

Anmutender sind die Lieder jener Sänger, welche mit den Karawanen durch die Wüste Sahara reiten, ihre Weisen auf der Flöte und mit dem Tamtam begleitend. Diese Lieder preisen die Tugenden edler, schnellfüßiger Rosse und die Reize der Geliebten; sie sind poetisch genug, um die Mitteilung einiger Bruchstücke zu rechtfertigen. In einem langen Lobgesange auf das Roß Mebruk, den „Glücklichen“, wird u. a. behauptet:

„Mein Roß ist der Herr der Rosse,
Blau ist es wie die Taube im Schatten
Und wallend ist das schwarze Haar seiner Mähne.
Rascher ist es, als der Blick ....
Mein Oheim besitzt Racestuten,
Züchtig und scheu wie die Töchter der Sahara.
Man meint Gazellen zu sehen,
Die in den Ebenen weiden unter den Augen der Mütter,
Sie sehen, das heißt die eigenen Eltern vergessen.
Sie schreiten hin, geschmückt wie Sultaninnen.
Ein Neger von Kora pflegt sie,
Reicht ihnen reine Gerste, tränkt sie mit Milch
Und führt sie zum Bade.
Bewahre sie Gott vor dem bösen Blick!
Für seine geliebten Stuten
Begehrte mein Oheim Mebruk zur Ehe
Und ich erwiderte: Nein.“

Die Folge dieses Hartsinns wird in dem breiten Gedichte auch geschildert. Sie heißt Fehde. Dann wird weiter vom Edelrosse Mebruk gesungen:

„Mebruk, was macht dich so wiehern bei Tag und bei Nacht?
Du verrätst meinen Hinterhalt und warnst meine Feinde;
Du denkst zu viel an die Töchter unserer Rosse.
Ich werde dich doch vermählen, mein Sohn.
Doch wo sind die Freunde zu finden,
Deren Stuten deiner wert sind?
Die Kunde von ihnen, sie ruht in der Erde“ u. s. w.

Langatmig sind auch die lyrischen Anpreisungen der jungen Freundin, von welcher u. a. gesagt wird:

„Ihre langen Haare fallen mit Anmut
Auf ihre breiten und weißen Schultern,
Man glaubt das schwarze Gefieder des Straußes zu sehen.
Der einsame Strecken bewohnt und bei seiner Brut singt.
Ihre Augen sind der Gazelle Augen,
Wenn sie sorgsam bangt um die Jungen,
Oder man kann sagen, sie seien der Blitz,

Der dem Donner vorangeht in Mitte der Nacht.
Weiß wie der Mond, der einhergeht umhüllend die Nacht,
Glänzt sie, dem Sterne gleich, den keine Wolke kann trüben.
Sag ihr, daß sie den Freund hat verwundet
Mit zwei Dolchstößen, einen ins Auge, einen ins Herz,
Liebe ist der Bürden leichteste nicht."

Die Melodie zu diesen lyrischen Ueberschwenglichkeiten, welche sich allerdings der Kunstpoesie stark nähern, ist meist eintönig, wie es die beifolgende Weise bezeugt, die ohne Grazie endlos wiederholt wird:



Schließlich sei eines Naturvolkes gedacht, welches den Norden Europas bewohnt, der Lappen. Sie sind zwar zum Teile Christen geworden, was sie jedoch nicht abhält, Heiden zu bleiben. Sie beten die Sonne ebenso innig und aufrichtig an, wie den christlichen Gott und ihre Priester haben, tolerant wie sie sind, nichts dagegen einzuwenden.

In Lappland haben sich zum Teile die alten heidnischen Bestattungsbräuche, die Grabmitgaben von Speisen, von Geräte und von Wertobjekten zur Benutzung im Jenseits erhalten. Ist doch der Glaube immer eine zähe konservative Macht. Es darf deshalb nicht befremden, wenn auch auf deutschem Boden zuweilen Erinnerungen an die Sorgfalt unserer heidnischen Vorfahren für die Toten auftauchen. Hat doch vor nicht langer Zeit ein braver süddeutscher Christ, welcher das Zeitliche verlassen hat, einen Regenschirm in den Sarg mitbekommen, zum Gebrauche im Himmel, von wo aus es ja immer regnet.

Ungemein originell ist das nachstehende, von Berggreen in seinem zehnbändigen Volksliederwerke mitgeteilte Lappenlied:



Daß den Lappen beim Glanze der Mitternachtssonne auch mancher poetische Einfall zugeflogen kommt, besonders wenn sie lieben, beweist folgendes von Herder in den „Stimmen der Völker" mitgeteilte Lied:

„Sonne, wirf den hellsten Strahl auf den Orrasee!
Ich möchte steigen auf jeden Fichtengipfel,
Wüßt' ich nur, ich sehe den Orrasee!
Hätte ich Flügel, zu dir zu fliegen, Krähenflügel! —

Dem Laufe der Wolken folgte ich, ziehend zum Orrasee,
Aber mir fehlen die Flügel, Entenflügel,
Füße, rudernde Füße der Gänse, die hin mich trügen zu dir!"

Auch dieses Lied weist darauf hin, daß durch die Poesie ebenso wie durch Musik das Dasein jener schlichten Menschen erhellt wird, welche im Banne der Natur und im Kampfe mit derselben dahinleben, von den Einflüssen der Kultur kaum berührt.

Musik bei Kulturvölkern des Altertums.

Aus vorgeschichtlicher Zeit.

Im Jahre 1835 erschien in Weimar eine „Geschichte der Musik aller Nationen — nach Fétis und Staffort", welche „unter Benützung der besten deutschen Hilfsmittel — von mehreren Musikfreunden" herausgegeben wurde.

In diesem Buche wird es bedauert, daß es so schwer sei, die Zeit zu bestimmen, in welcher die Musik erfunden wurde; es sei unseren Altvordern unmöglich gewesen, jenen Sterblichen anzugeben, welcher die Menschen in der göttlichen Kunst der Musik unterwiesen habe, weshalb sie schlankweg die Ehre ihren Göttern zugeeignet hätten.

Fétis, Staffort und die Gesellschaft von Musikfreunden, welche „über die besten Hilfsmittel verfügten", suchten nun nach den Grundelementen der Musik und fanden sie auch. Der musikalische Mensch profitierte angeblich vor allem durch den Gesang der Vögel; selbst die Ente lieferte in ihrem Organismus, wie ernstlich versichert wird, das Vorbild der Klarinette und Oboe; andere Vögel, wie der Hahn, „gaben ihre Fanfaren gleich den Trompeten von sich." Andere musikalische Anregungen hätten die Menschen „durch das melancholische Murmeln der Bäche, durch das Säuseln der Lüfte, durch tobende Wirbelwinde, durch Donnerschläge" und sogar durch das „Tosen einer fernen Menschenmenge" gewonnen.

Vor einem halben Jahrhundert hat man also noch verschiedenartige Geräusche für ein geeignetes Mittel zum Wecken und Erziehen des Tonsinns gehalten und in einem Entenschnabel die Anregung zum Erfinden der Klarinette erblickt!

In demselben Buche wird in einem Kapitel „über die Musik vor der Sündflut" zwar manches aus der Bibel citiert, im ganzen aber wird gleichwohl das Dunkel beklagt, „womit die Geschichte der Musik vor der Sündflut umgeben sei."

Kühner in seinen musikgeschichtlichen Behauptungen war der italienische Franziskaner P. Martin, welcher auf das bündigste versicherte, niemand anderer als der liebe Gott wäre der erste Musiklehrer gewesen, da er dem Adam in allem, also auch in der Musik Unterricht erteilt habe.

Adam habe sich, wie P. Martin in seinen musikhistorischen Untersuchungen verbürgt, für diesen Spezialunterricht dem Herrn der Welt dadurch dankbar erwiesen, daß er sofort zum Lobe desselben Hymnen angestimmt habe.

Aehnlicher Weise wurde in Vorträgen, welche zu Bayreuth im Jahre 1876 über die kulturgeschichtliche Entwickelung und über die Bedeutung der Musik gehalten wurden, die Behauptung aufgestellt, daß Adam und Eva die eigentlichen Erfinder der Tonkunst seien; Eva wäre die erste und in Ermangelung einer Rivalin auch die beste Sängerin ihrer Zeit gewesen.

Kein Wort über den Wert dieser musikgeschichtlichen Enthüllungen. Wir führten dieselben an, um sie in Gegensatz zu folgenden Thatsachen zu stellen, welche sich auf die Musikübung vorgeschichtlicher Kulturvölker beziehen, deren Namen allerdings nur vermutet, nicht verbürgt werden kann.

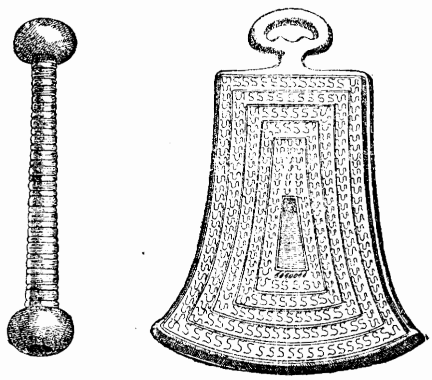
Die Urkunden für diese musikhistorischen Thatsachen hat man in Gräbern gefunden; sie erwecken insofern ein allgemeines Interesse, als sie zugleich auf die Kulturverhältnisse eines längst verschollenen Volkes ein helles Streiflicht gleiten lassen.

Graf J. Gozzadini[1] hat im Jahre 1855 unweit von Bologna in einem Grabe eine Glocke aus Bronze mit einem Bronzeschlegel gefunden (siehe Abbildung VI). Diese Glocke (Tintinnabulum) ist mit S-Linien verziert; dieselbe Verzierung sieht man auf einer demselben Grabe entstammenden Urne, welche auch mit Mäanderlinien, Quadratfeldern, mit konzentrischen Kreisrissen und mit Reihen von Wasservögeln und von menschlichen Gestalten verziert war, die sich die Hände reichen.

Aehnliche Verzierungen wurden auf den ältesten Brandthongefäßen in Hissarlik, auf Cypern und Rhodus gefunden.

Der Zweck dieses Schallinstrumentes? Die Stätte des Fundes läßt ihn vermuten. Wahrscheinlich wurde diese Glocke bei Begräbnissen gebraucht, wie es ja noch jetzt Uebung bei Bestattungen in Europa und in allen buddhistischen Ländern Asiens ist.

Daß ähnliche Schallinstrumente bei religiösen Zeremonien benützt wurden, ist bekannt; so beim Dienste der Kybele und bei Dionysosfesten. Ovid erwähnt, daß Schallzeug für Verstorbene in Bewegung gesetzt wurde. In seinen „Fasti", einem fortlaufenden poetischen Kommentar des römischen Kalenders, in welchem religiöse Feste und Gebräuche, sowie Mythen erklärt werden, bemerkt dieser Dichter: „Er läßt das Erz von Temesa[2] hallen und bittet den Schatten, sein Haus zu verlassen." Bekanntlich wurden auch auf deutschem Boden in vorchristlicher Zeit beim Ableben eines Menschen die Fenster geöffnet und wurde der Geist des Entschlafenen ersucht, die Stube zu verlassen und die Zurückgebliebenen nicht zu beunruhigen.



VI. Bronzeglocke mit Schlegel, gefunden in einem Grabe bei Bologna.

In einem anderen Grabe hat Graf J. Gozzadini[3] ein zweites Tintinnabulum aus Bronze gefunden, nur hat dieses Schallzeug elf quadratische Oeffnungen; auch der Schlegel wies durchbrochene Vierecke. Oben war eine Oeffnung zum Aufhängen des Schallinstrumentes angebracht.

Ein ähnliches Schallzeug wurde bisher auf keinem anderen Totenfelde gefunden. Die Mitteilung Ovids weist darauf hin, daß die Mitgabe des Tintinnabulums irgend einem magischen Schutzzweck gedient habe, oder war es eine bis über das Grab hinausreichende Liebesrücksicht, welche die Glocke mit anderen Objekten aus dem Besitze des Bestatteten in die Gruft gesenkt hat?

Vielleicht wurde zwischen dem Aushallen der Glocke und dem Verklingen des Lebens eine Parallele gefunden, eine Annahme, welche nicht so verwegen ist, wenn man sich des poetischen Inhaltes der Bestattungsgebete der alten Inder und Babylonier erinnert, die an sinnigen Gleichnissen nicht arm sind. So heißt es in einem alten babylonischen Gebete für einen Sterbenden, welchem eine Trinkschale von glänzendem Metall gereicht wird: „Empor walle nun dieser Gerechte! Er leuchte wie diese Schale; . . . zur Sonne, zu dem höchsten der Götter steige er empor und die Sonne empfange seine Seele in ihre heiligen Hände.

In einem anderen altchaldäischen Gebete für einen Sterbenden wird bemerkt: „Die Seele des Mannes, welcher ruhmvoll verscheidet, wird strahlend erscheinen wie Goldes Glanz. Diesem Manne gebe die Sonne neues Leben und Marduk, des Himmels Erstgeborner, verleihe ihm eine selige Wohnung."

---

[1] Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna, descrizione del Conte Giovanni Gozzadini. Bologna 1855.

[2] Das Erz von Temesa, einer Stadt der Bruttier, war schon zur Zeit Homers berühmt und wurde für Zauberzwecke ebenso wie zur Bereitung von Spiegeln verwendet.

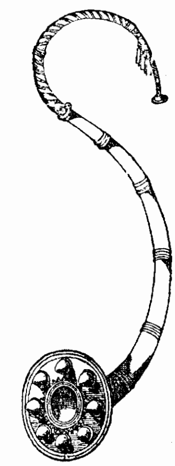
[3] Intorno ad altre settantuna tombe del Sepolcreto Etrusco scoperto presso a Bologna del Conte Giov. Gozzadini. Bologna 1856.

Der Frage, bei welchem Volke des Altertums es Uebung gewesen war, Leichen mit Schallinstrumenten ins Grab zu senken, geht Graf Gozzadini klug aus dem Wege. Er weist darauf hin, daß unter Tarquinius Priscus Gallier, Kimrer, Bojer und Senoner die Alpen überstiegen hatten und überläßt es dem Leser, sich eines dieser Völker herauszusuchen, bei welchem die Verstorbenen unter dem Klange von Bronzeglocken bestattetet wurden.

In Bezug auf das Alter des originellen Schallzeugs bescheidet sich der italienische Altertumsforscher mit der Bemerkung, das vorgeschichtliche Musikinstrument sei zwischen 1200 bis 450 vor unserer Zeitrechnung im Gebrauch gewesen.

Andere vorgeschichtliche Instrumente, deren Form die Abbildung VII darstellt, sind gekrümmte Bronzehörner, welche in skandinavischen Gräbern gefunden wurden. Nach J. J. H. Worsaae[1] kennt man im ganzen drei Exemplare dieses zierlichen Tonzeugs, welche nicht in der Form, wohl aber in der Verzierungsweise von einander etwas abweichen. Sie gehören nicht dem Zeitalter der Kreuzzüge, wie ein phantasiereicher französischer Musikhistoriker angenommen hat, sondern der Bronzezeit an, welche in das erste Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung fällt. Die Verzierungen der Hörner ist nur dieser Periode des Kunsthandwerks eigen und besteht aus Buckeln und Kreislinien auf der Schallmündung, aus Gehängen und Kettchen beim Mundstück.

Es duldet kaum einen Zweifel, daß diese Bronzehörner Signal- und Alarminstrumente waren, welche — vielleicht von altskandinavischen Volksstämmen — im Kriege und bei Jagden gebraucht wurden.


VII. Altskandinavisches Krummhorn aus Bronze.

Das Interessanteste zuletzt. Nächst der Certosa bei Bologna, bei Watsch und Margarethen in Krain, sowie bei Matrei in Tirol wurden Bronzegefäße gefunden, in welchen die Asche verbrannter Leichen aufbewahrt war. Diese Gefäße (Situla) sind nun mit Darstellungen geschmückt, welche uns mit der kulturellen Vorgeschrittenheit eines vorgeschichtlichen Volkes insofern bekannt machen, als sie militärische und religiöse Festaufzüge, Unterhaltungen und Gelage verbildlichen, bei welchen auch Musik gemacht wird.

Auch wenn man sich nicht um Altertumskunde kümmert, muß man dieser epischen Darstellung eine rege Teilnahme deshalb entgegenbringen, weil durch dieselbe ein sicherer Einblick in die Lebensführung eines längst verschollenen Volkes gewonnen wird, dessen Sinnesart man nach dem Stile seiner Unterhaltungen immerhin beurteilen kann.

Die Situla, welche bei Bologna in einem Grabe gefunden wurde, weist vier Felder mit Figuren. Die erste Zone führt einen militärischen Aufzug vor, welcher von zwei Reitern eröffnet wird; diesen folgt eine Reihe mit Schild, Speer und Helm versehener Krieger. Wie auch jetzt verschiedene Truppenkörper an den Formenunterschieden der Kopfbedeckung kenntlich sind, so weichen auch die Helme der vorgeschichtlichen Soldaten, welche uns die Situla der Certosa vor Augen bringt, in der Form von einander ab. Für das Alter des Bronzegefäßes ist es übrigens bezeichnend, daß die Metallhauben dieser vorhistorischen Infanterie der ältesten der bekannten Helmformen angehören.

In der zweiten Darstellungszone schreiten Männer in breiten Hüten mit aufgerollten Krämpen einher. Beim Vergleichen der gegenwärtig in Italien gebrauchten Jesuitenhüte und dieser vorhistorischen Breithüte könnte man sagen: „Alles schon vor Jahrtausenden dagewesen, selbst Jesuitenhüte!“ Die Männer mit den breitkrämpigen Kopfbedeckungen sind offenbar Würdenträger, vielleicht gar Priester, welche feierlich zu einem Opfer schreiten. Es folgen ihnen drei Frauen, welche auf dem Kopfe Gefäße tragen.

Auf altägyptischen Darstellungen von Opfergängen sieht man gleichfalls Tempelfrauen, welche Opfergegenstände tragen, von ähnlichen altgriechischen Frauen zu schweigen, welche im Dienste der Götter standen, denen sie sogar Webestoffe bei festlichen Gelegenheiten opferten.

Daß in ganz Asien beim Gottesdienste Vertreterinnen des schönen Geschlechtes beteiligt waren und es noch gegenwärtig sind, ist bekannt. Die Priester begünstigten immer

[1] Nordiske oldsager det kongelige Museum i Kjöbenhavn af J. J. H. Worsaae. 1859.

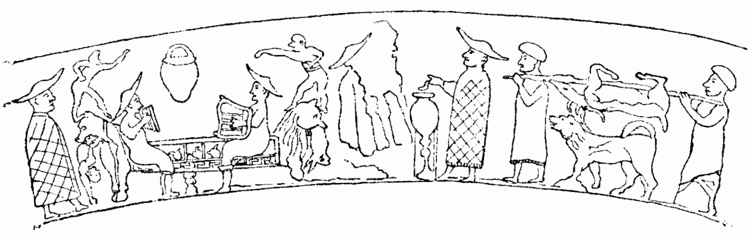
das Ewigweibliche im Dienste der Götter; daß sie es auch mißbrauchten, wird schon in der Geschichte von Altbabylonien erwähnt, wo sie als Stellvertreter der Götter etwas zu weit gingen.

Daß auf der Situla von Certosa ein religiöser Festzug dargestellt wird, beweist auch das Opfertier, welches von einigen Männern geführt wird.

Musikgeschichtlich anziehend ist die dritte Zone. Da wird erzählt, daß das unbekannte vorhistorische Volk es liebte, nachdem es gegen seine Götter artig gewesen und denselben den Opferbraten vorgesetzt hatte, sich selber einen Genuß zu gönnen und zwar auch einen geistigen. Man sieht nämlich inmitten des ungemein ansprechenden, gegen drei Jahrtausende alten Genrebildes auf einem geschnitzten Ruhebette zwei Männer sitzen, die ein Konzert geben. Eine Pansflöte und eine Art Lyra sind die Instrumente, auf welcher sie ihr und der Zuhörer Herz erquicken (s. Abbildung VIII).

Daß den geistigen Genüssen gastronomische folgen werden, darauf deutet der Hirsch, welcher getragen, das Rind, das getrieben, und der Hase hin, welcher noch gejagt wird. Religiös war also das alte unbekannte Volk, von dem uns da Mitteilung gemacht wird; auch kriegerisch und jagdlustig, musikalisch und für Festgelage eingenommen.

Was war es noch? Die vierte Zone verbürgt, daß dieses Volk seinen Erinnerungen an altasiatische Symbole treu geblieben ist. Man sieht hier fünf Greife; daß diese Phantasietiere für sehr grausam gehalten wurden, beweist der Menschenfuß, welcher einem der Greife aus dem Rachen herausragt; auch zwei Löwen und ein Hirsch beleben dieses ornamental gehaltene Darstellungsfeld.



VIII. Darstellung eines Festes auf einem Bronzegefäße.

Merkwürdig ist das Ruhebett, auf welchem die beiden vorhistorischen Musiker sitzen, welche gleichfalls niedrige Hüte mit breiten, nach aufwärts gekehrten Krämpen tragen. Die geschnitzten Lehnen dieses Sofas stellen Raubtiere dar, in deren Rachen der Oberkörper eines Menschen und ein Hase stecken.

Dieser sonderbare Geschmack in der kunsthandwerklichen Verzierung gemahnt an eine Zeit, in welcher die Erde von Raubtieren stärker bevölkert war als jetzt. Nur nebenher sei erwähnt, daß die alten Aegypter Ruhebetten mit ähnlichen Zierformen besaßen, wie es mehrere Darstellungen in dem berühmten Werke Rosellinis über das Nilland bezeugen.

In dem beschriebenen Bronzegefäße befanden sich Ueberreste von Leichenbrand, Fibeln, in der Konstruktion unseren Sicherheitsnadeln sehr ähnlich, nur schöner gearbeitet, dann eine Schale und ein Henkelkrug mit einer Mäanderverzierung. Dies waren Geräte, die gewöhnlich mit Speise und Trank gefüllt, den Toten zur Zehrung auf dem Wege zum Jenseits ins Grab mitgegeben wurden.

Es ist merkwürdig genug, daß uns die Toten Aufschluß geben über das Leben unbekannter Völker, welche vor etwa drei Jahrtausenden existiert haben. Zu erwähnen kommt noch, daß auf der zweiten Zone der Darstellung auf dem Bronzeeimer von Bologna inmitten eines Opferzuges ein Mann abgebildet ist, welcher in der rechten Hand ein Tintinnabulum trägt.[1] Daß dieses rätselhafte Schlaginstrument bei religiösen Zeremonien gebraucht wurde, ist hiermit erwiesen.

Nicht ohne hohe kulturhistorische und nebenbei auch von musikgeschichtlicher Bedeutung ist eine im Jahre 1882 bei Watsch in Krain gefundene Situla von Bronze mit figür-

[1] Diese Zone ist reproduziert in einem Aufsatze des Dr. Jul. Naue „über figürliche Darstellungen aus der Hallstattperiode“ in den Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland. Bonn 1887. Heft 82. Taf. I, Fig. 16.

lichem Schmuck in getriebener Arbeit. Die Figuren sind auf diesem Bronzeeimer mit Stempeln ausgeschlagen; sie wurden punziert und von der äußeren Seite mit einem Meißel oder mit einer Graviernadel ciseliert. Die Umrisse der Menschen- und Tierfiguren sind nicht zusammenhängende Linien, sondern bestehen aus kurzen, mit einem feinen Grabstichel eingeschlagenen Strichen.

Diese Metalltechnik zeigt eine weit vorgeschrittene Entwickelung, wie auch die in Watsch und in St. Margarethen (Krain) gefundenen Fibeln, von denen eine die Form einer Leier trägt, sehr geschmackvoll gearbeitet sind.

Auch das Bronzegefäß von Watsch weiß Fesselndes von den Festen jenes Kulturvolkes zu erzählen, von welchem Krain im ersten Jahrtausende v. Chr. bewohnt wurde; der Tod berichtet auch da über das Leben eines längst verschollenen Volksstammes.

An der Spitze eines Hochzeitszuges sind in der ersten Darstellungszone Reiter und Wagenlenker zu sehen. Im zweiten Felde der epischen Darstellung wird ein Festgelage vor Augen geführt. Daß schon damals das Schlagwort galt: Brot und Spiele! — stellen zwei Faustkämpfer klar, welche nur mit Lendengürteln bekleidet, mit Armringen geschmückt und mit dem Cestus (Handschuhe der Ringer) versehen, sich kampfbereit gegenüberstehen. Zwischen beiden steht auf einem Sockel ein Helm, wahrscheinlich der Preis für den Sieger.

Daß schon vor Jahrtausenden die zu Festen versammelten Menschen der Ansicht waren, daß zur heiteren Unterhaltung Musik gehöre, zeigt auch die Situla von Watsch. Ein Mann sitzt da auf einem schmucken Stuhle als Vertreter der Tonkunst; er bläst auf einem weltbekannten und weltbeliebten Instrumente, auf der Rohrpfeife. Der vorgeschichtliche Virtuose trägt einen dunklen Rock, der ja auch jetzt bei Salonkonzerten üblich ist. Vor ihm steht ein Mann, der ein Gefäß trägt und dem Tonkünstler einen Gegenstand anbietet, der irgend einen Festbraten vorstellen mag.

Die nächste Zone stellt Zierwerk mit Motiven aus der Zoologie dar, darunter ein Raubtier, welchem aus dem Rachen der Schenkel eines eben verspeisten Menschen ragt. Es will damit anschaulich gemacht werden, daß die vorgestellte Bestie wirklich ein Raubtier ist. Neben diesem Fleischfresser werden sanftere Tiere vorgeführt, auf deren Rücken Vögel mit Blättern im Schnabel sitzen. Natürlich fehlen dem Feste, welches das Bronzegefäß von Watsch schildert, auch Frauen nicht, deren Toilette allerdings eine sehr urtümliche ist. Die Männer tragen Spitzmützen.

Die Helme gehören übrigens auch auf der Situla von Watsch zu den ältesten Formen und sind verschieden von den etruskischen und griechischen Helmen des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr.

Auch auf einem Silbergefäße, welches in Chiusi gefunden wurde und jetzt den Sammlungen der Uffizien in Florenz angehört, wird ein Festzug verbildlicht, welcher mit jenem auf dem Watscher Bronzeeimer eine sehr große Aehnlichkeit besitzt. Man sieht da gleichfalls zwei Turner mit hochgewölbter Brust und mit muskelkräftigen Armen — in der Haltung vor Beginn eines Ringkampfes. Der Tonkünstler des Festzuges spielt jedoch die Doppelflöte oder besser die Doppeloboe. Da er nur einen Lendenschurz trägt, so scheint er in einem heißen Klima geboren zu sein. Auch die mangelhafte Bekleidung der Athleten weist auf ein sehr mildes Klima hin.

Auffallend ist ein Soldat, welcher im Helm und Schild mit zwei Lanzen aufspringt. Erinnert dies nicht an den religiösen Festschritt der Salier, der zur Ehre Gottes Springenden? Daß es sich um einen Opferzug handelt, erweisen zwei Männer, welche auch nur mit einer Lendenhülle versehen — auf ihren Schultern ein Schaf und ein Schwein tragen, sowie zwei Frauen, die ebenso wie die athenischen Bürgermädchen bei den Panathenäen auf den Köpfen Körbe halten. Reiter und Fußsoldaten schließen den Zug.

Auf dem Urnenfelde von Matrei, welches an den nördlichen Abhängen des Brenners liegt, wurde im Jahre 1845 ein Bronzeeimer gefunden, welcher in Bezug auf die technische Ausführung und auf den Stoff bis in die kleinsten Einzelheiten mit der Situla von Watsch im Einklange steht. In den Darstellungen dieses Grabgefäßes sieht man Genrebilder nach dem Leben, welche sich auf Ackerbau und Jagd, auf Feste mit Gesang und Saitenspiel, auf Ringkämpfe, kultliche Umgänge und auf kriegerische Aufzüge beziehen.

Diese Geschichtsurkunden, die man in Gräbern gefunden hat, lassen bei ihrer stofflichen und technischen Aehnlichkeit darauf schließen, daß sie von Künstlern desselben, in

mehrere Stämme gespaltenen Volkes verfertigt wurden und zwar in den Ländern, in welchen man die Gefäße den Gräbern übergeben hat. Daß dieses Volk ein musikalisches gewesen, wird durch diese Metallgefäße über allen Zweifel hinausgehoben.

Fragt man nach dem Alter dieser in deutlicher Bilderschrift verfaßten Urkunden, so muß man eine präzise Antwort schuldig bleiben. Zanoni, der erste Erklärer der Situla von Bologna, meint vorsichtig, daß sie aus der voretruskischen, umbrischen Zeit stamme. Bestimmtere Anhaltspunkte für das Alter dieser kultur- und musikgeschichtlichen Quellen gibt der Umstand, daß die geschilderten Bronzegefäße der Hallstätter Periode angehören, deren Anfang in das zweite Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zurückverlegt wird, während der Höhepunkt ihrer Entwickelung in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends v. Chr. erreicht wurde.

Für das hohe Alter dieser Grabgefäße spricht auch der Inhalt der Darstellungen auf denselben; die letzteren entstammen einer Zeit, in welcher die Völker sich selbst gehörten, und sich mehr um Menschliches als um Göttliches und Dynastisches kümmerten.

Ferd. von Hochstetter hat in einer gründlichen Abhandlung „über die neuesten Grabfunde von Watsch und St. Margarethen in Krain und über den Kulturkreis der Hallstätter Periode“ [1] hervorgehoben, daß die Träger der Kultur, welche sich in der Hallstattepoche gleichmäßig über ganz Mitteleuropa verbreitet hatte, kein besonderes Volk (nicht etwa die Kelten), sondern alle jene arischen Völker und Stämme sind, welche in den letzten zwei Jahrtausenden v. Chr. das mittlere Europa bewohnt hatten. In den Alpen waren es Taurisker, Noriker, Rhätier oder Rasener (Tirol), im Süden Japygier (Illyrer, Pelasger), Umbrer, Etrusker, Veneter, — im Osten Skordisker, Thrako-Phrygier, Skythen, Hellenen, Geten, — im Norden Bojer und Senonen, — im Nordwesten keltische Kimrer und Gälen, — im Westen Vindelicier und Helvetier.

Wo der Ursprung der mitteleuropäischen oder arischen Kultur zu suchen sei, ob in Europa oder in Asien, bleibe so lange eine ungelöste Frage, bis die Herkunft der arischen Völker überhaupt ermittelt sein werde.

Es bleibt uns somit unbenommen, aus dem mitgeteilten Verzeichnis von Völkern eines zu wählen, welchem man die Vorliebe für Musik zusprechen kann, die durch die erwähnten Bronzegefäße beurkundet ist.

Diese Frage weiter zu verfolgen, steht außerhalb der Grenze, welche einer Geschichte der Musik gezogen ist.

Wir bescheiden uns damit, zum erstenmale auf diesen bisher außer acht gebliebenen Teil der Musikgeschichte des Altertums hingewiesen und eine ausführlichere Behandlung dieses ansprechenden Stoffes angeregt zu haben.

Die musikalischen Zustände in China.

Daß sich in den Tongebilden, in dem musikalischen Geschmack eines Volkes dessen Sinnesart, Empfindungsweise, Kulturzustand kundgeben, gilt im allgemeinen als erwiesen. Um so mehr befremdet es, daß die Musik der Chinesen, welche bekanntlich für ein altes Kulturvolk gelten, aus herbklingenden und formlosen Tonfolgen besteht.

Sollte es nun nicht der Mühe lohnen, einen Blick auf die Gesittungszustände der Chinesen zu werfen, um aus denselben die Trostlosigkeit ihrer Musik zu verstehen? Allerdings ist es keine leichte Sache, sich über das geistige Eigenwesen der Bewohner des himmlischen Reiches zu unterrichten; man muß zu diesem Behufe die alte philosophische und theologische Literatur der Chinesen ebenso durchmustern, wie moderne Reisewerke, wie bildungsgeschichtliche und völkerkundliche Schriften und wie chinesische Dichtungen, in welch letzteren doch die Schwungkraft der Phantasie und die Lebendigkeit des Fühlens erkennbar sein muß.

[1] Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. 47. Bd. der mathematisch-naturwissenschaftlichen Sektion. 1883.

Erblickt man in der Geschichte der Tonkunst einen integrierenden Bestandteil der Geschichte der Kultur, werden die Wechselbeziehungen der Musik zu den wichtigeren Formen des Denkens, Schaffens und des gesellschaftlichen Zusammenlebens eines Volkes betrachtet so wird der organische Zusammenhang der musikhistorischen Thatsachen mit den Grundformen der geistigen Eigenart des letzteren besser verstanden, wobei sich die Musikgeschichte, in vielseitige Beleuchtung gestellt, leichter von der Eintönigkeit in ihrer Behandlung freihalten kann.

Jenem nüchternen Verstande, welcher sich mit dem von altersher Ueberkommenen begnügt, weil es eben alt ist und weil man die Vorväter durch das Festhalten an dem von ihnen Gutbefundenen ehrt, entkeimt keine Förderung des Fortschritts. Die Nüchternheit des träge am Herkömmlichen hängenden Verstandes verbindet sich mit dem starren Haften an äußeren Formen, mit öder Pedanterie, mit jenem konservativen Sinne, welchem das Stillestehen oder Rückwärtsschreiten mehr zusagt, als die Begeisterung für große Ziele geistigen Schaffens, als die rastlose Arbeit im Dienste von Ideen.

Friedrich Müller bemerkt in seiner „Allgemeinen Ethnographie“ (Wien 1879, A. Hölder) mit Recht, daß die Hochasiaten, zu denen die Chinesen gehören, der bodenplastischen Beschaffenheit ihrer Heimat, einer einförmigen Steppe, ihre prosaische Weltanschauung zu danken haben, welche so ganz und gar jedes poetischen und idealen Gedankenaufschwunges bar ist. Dabei kann sich allerdings der musikalische Schaffensdrang nicht entwickeln, dessen erste Bedingung eine lebhafte und erregbare Phantasie ist.

Die mongolische Rasse, deren Hauptstamm die Bewohner des „Reiches der Mitte“ sind, kommt über das patriarchalische Gepräge ihrer staatlichen Bildungen nicht hinaus; in Staaten jedoch, in welchen nur der Herrscher seinen Willen ungehindert zur Geltung bringen darf, ist die freie Entwicklung persönlicher Eigenart und Schaffenslust gar nicht möglich. Originalmenschen sind bei dieser Rasse verboten, da der Herrscher für das ganze Volk denkt; ein jeder brave mongolische Unterthan muß auf den vorgezeichneten Wegen langsam einherwandeln und darf von denselben nicht abspringen, wenn er ein Würdenträger des Staates werden und sich als solcher behaupten will. Er bleibt von den vorgeschriebenen, geistlosen Formen bis zum letzten Atemzuge umstrickt und gefesselt; wehe ihm, wenn er gescheiter sein wollte, als die Voreltern, von welchen ohnehin schon alles Nützliche und Zweckmäßige erfunden wurde!

Der Mongole ist das Vorbild eines rückwärts blickenden Reaktionärs, welchem jede Form geistigen Vorwärtskommens höchst gleichgültig bleibt. Das größte „Kultur“-Reich der mongolischen Rasse, China, leistet zwar in einzelnen technischen Richtungen Vollendetes, ist aber im ganzen die Heimat der Gegnerschaft gegen jede Form des gesellschaftlichen Besserwerdens; ebenso fällt seine Abneigung gegen die abendländische vorgeschrittene Kultur, gegen die Pflege der Wissenschaft, sowie seine schöpferische Impotenz auf dem Gebiete der Kunst auf, die Musik mit eingeschlossen.

Als Marco Polo im 14. Jahrhunderte den Charakter der ostasiatischen Völker schilderte, stellte sich allerdings heraus, daß europäische Staaten von China besonders in Bezug auf einige Erfindungen und auf kunsthandwerkliche Erzeugnisse überragt wurden. Die Kinder des „himmlischen Reiches“ erzeugten Papier bereits im zweiten Jahrhunderte n. Chr., druckten schon im sechsten Jahrhunderte n. Chr. mit geschnittenen Holztafeln und besaßen seit dem elften Jahrhunderte unserer Zeitrechnung Druckformen für Einzelworte. Die Nordweisung der freischwebenden Magnetnadel war den Chinesen seit 121 n. Chr. bekannt; das Pulver hatten sie lange vor den Europäern erfunden, befuhren seit uralter Zeit makademisierte Straßen und ihre Geschichtsschreibung reicht bis zum Jahre 2357 v. Chr. zurück.

Allein das Papier benützten die Chinesen nicht zum Drucken von Büchern, um Kenntnisse unter dem Volke zu verbreiten und zu verallgemeinern, sondern zur Anfertigung von verbrennbaren Gebeten und von Papiergeld; — die Magnetnadel regte sie nicht zur Erweiterung ihres geographischen und völkerkundlichen Wissens an; — das Pulver verwendeten sie nicht zu Sprengungen von Felsen bei Straßenanlagen, sondern zu Feuerwerken und ihre Geschichte diente nur dazu, um die engherzigen Traditionen des patriarchalischen Staates zu erhalten, nicht um Fortschrittslehren aus derselben zu folgern.

Die Chinesen verfügen zwar über einige äußere Formen eines zivilisierten Volkes; sie sind aber gleichwohl im Grunde ihres Wesens Barbaren, nicht nur wegen der despotischen

Regierungsform, welche sie sich seit Jahrtausenden geduldig gefallen lassen, sondern auch wegen der Hemmung vernünftigen Denkens und edelmenschlicher Neigungen durch religiöse Einflüsse. Ihre Musik ist denn auch wie sie selbst — barbarisch.

Im ethnographischen Teile des Werkes über die Novaraexpedition wird der Charakter der Chinesen in der That so geschildert, daß man es begreift, wie sie dazu kommen, ihre eigene abscheuliche Musik vortrefflich und Schöpfungen europäischer Tonkunst entsetzlich zu finden.

Dem Chinesen erscheint das in seinem Reiche Vorhandene immer als das beste; er empfindet kein Bedürfnis nach einer Aenderung staatlicher Verhältnisse, welche vor Jahrtausenden ebenso beschaffen waren, wie jetzt. Was die Chinesen Wissenschaft nennen, ist das Kommentieren ihrer alten Schriften; ihre Erfindungen suchen sie nicht über deren erste Form hinaus zu entwickeln und im Dienste des Fortschritts auszunützen.

Die Chinesen haben nur Sinn für Sachen, welche das tägliche Leben betreffen; was darüber hinausgeht, was sich auf eine bessere gesellschaftliche Zukunft, auf Mehrung und Klärung des Volkswissens beziehen könnte, kümmert sie nicht. Bei ihrem prosaischen Nützlichkeitstriebe bleiben sie von jedem Ideale abgewendet. Mit dem Nachdenken über Gegenstände sich abzugeben, welche nicht in dem Gesichtskreise ihrer nächsten Interessen gelegen sind, halten die „gebildeten" Chinesen für eine große Thorheit.

Mit dieser Hinneigung für das greifbare Vorteile Darbietende verbindet sich bei den Söhnen des „himmlischen Reiches" Phlegma und aus diesem quillt bekanntlich nicht die Liebe zur Musik und nicht die Lust, Tongebilde zu gestalten.

Die buddhistische Religion, welcher der größte Teil der Chinesen huldigt und die bekanntlich älter ist als das Christentum, empfiehlt zwar sehr lebhaft die Nächstenliebe, allein von einer Bethätigung derselben merkt der Fremde nichts, wenn er sich in das „Reich der Mitte" hineinwagt. Oskar Peschel lobt es zwar in seiner ausgezeichneten Völkerkunde, daß der chinesische Pöbel besser sei als der europäische; er weist darauf hin, daß der Sinologe Murray, trotzdem er von drei Mandarinen begleitet war, im Norden Chinas, im Gebiete des Steinkohlenbaues, mit Schimpfworten und mit widerwärtigen Projektilen beworfen wurde. Murray gebot dem Pöbel mit einer Handbewegung Schweigen und sprach in reinem chinesisch: „O, Volk von Ta-hwei-tschang, übst du so die Gastlichkeit? Befolgst du so die Vorschriften deiner Philosophen, daß man den Fremdling in den Mauern sanft behandeln solle? Hast du den Spruch deines großen Meisters Confutse vergessen: Was ich nicht will, das ein anderer mir zufüge, das soll auch ich ihm nicht thun?"

Nach dieser Ansprache habe sich augenblicklich die Lage geändert; die alten Chinesen nickten wohlgefällig mit dem Kopfe und die ausgelassenen Jungen suchten einigemale durch Dienstfertigkeit den Eindruck ihrer früheren Ungezogenheiten zu verwischen.

So rasch bekehrt waren jene Chinesen nicht, welche den amerikanischen Chinaforscher Pumpelly oft in Lebensgefahr gebracht hatten. Die „zivilisierten" Zopfträger thaten ihm alles an, was sie sich selber niemals hätten geduldig zufügen lassen.

Auch Gustav Kreitner klagt in seinem Buche: „Im fernen Osten. Reisen des Grafen Bela Szechenyi in Indien, Japan, China, Tibet und Birma in den Jahren 1877 bis 1880" (Wien, A. Hölder 1881) über die thätlichen Angriffe, welche die europäischen Reisenden von chinesischen Bauern erdulden mußten, die von buddhistischen Priestern aufgereizt wurden. Das Sprichwort: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder, böse Leute haben keine Lieder" läßt sich auf Chinesen nicht anwenden. Sie singen zwar, aber wie böse Leute, die nach europäischen Touristen, trotz der edlen buddhistischen Moral, zu ihrem Vergnügen mit gefährlichen Objekten werfen.

Kreipner verzeichnet in seinem Buche folgendes chinesisches Kriegslied, welches trotz seiner Reizlosigkeit doch zu den besseren Erzeugnissen der chinesischen Volksmusik gehört:



Ein Tautai d. i. ein höherer chinesischer Beamte in der Stadt Sining-fu, welchen Graf Szechenyi und dessen Begleiter besucht hatten, besaß als reicher Mann eine eigene Musikkapelle, welche sechs Stunden des Tages immer dasselbe Stück spielte. Diese Mißhandlung der Ohren auch nur eine Stunde lang zu ertragen, ist für einen Nichtchinesen unmöglich. Die Hauskapelle des Tautai von Sining-fu setzte nämlich ihrem Gebieter täglich folgendes tolle Tongewirre vor:



Dabei ist die Bemerkung nicht überflüssig, daß dieses Tonstück immerhin zu den feineren Inspirationen der chinesischen Tonkunst gehört. Ein Volk, welches eine solche Musik sein eigen nennt, kann keine milden Sitten besitzen. Allerdings sagen die Chinesen von ihrer Musik gegenüber der europäischen: „Unsere Musik dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele; dies vermag die Musik der Europäer nicht.“ Auch erwähnt ein „Gesetz“ des Kaisers Kang-hi, daß die Musik die Kraft besitze, die Herzen zu beruhigen und zu veredeln.

Die Wirkung der Herzensveredelung ist jedoch bei den „Kindern des himmlischen Reiches“ nicht wahrzunehmen; sie setzen bekanntlich einen großen Teil ihrer Töchter nach der Geburt aus, weil sie nur Söhne der Welt schenken wollen. Das ist keine „melodische“ Sitte. Veredelung des Herzens auf musikalischem Wege spricht sich auch darin nicht aus, daß Leben und Eigentum in China wenig geschützt sind und daß das Küstengewässer von Piraten stets beunruhigt wird.

Jeder Fremde gilt dem Chinesen als ein Rechtloser, gegen welchen jeder sittliche Unfug erlaubt ist. Justiz und Verwaltung sind in China vereinigt; die erstere ist von ausgesuchter Grausamkeit, die zweite mangelhaft, so daß trotz der patriarchalischen Staatsform oder gerade wegen derselben die Chinesen Aufruhr und Bürgerkrieg sehr häufig in Scene setzen.

Bezeichnend für den Kulturgrad der Chinesen ist es auch, daß ihnen Unsauberkeit Bedürfnis ist und daß sie den Schmutz für etwas den Göttern höchst Angenehmes halten.

Die vielgerühmte „Kultur“ der Chinesen hat, wie man sieht, ihre dunklen Schlagschatten. In diesen Schatten ist auch die musikalische Leistungsfähigkeit derselben gestellt.

* * *

Betrachtet man den Einfluß großer Denker auf das Volk, welchem sie angehören, so findet man leider fast immer die Erfahrung bestätigt, daß die kühnen Ansichten der Philosophen von der Volksmenge unverstanden und deshalb folgenlos bleiben.

Lao-tse ist der älteste chinesische Philosoph, welcher zu Ende des 7. Jahrhunderts vor Christo lebte. Sein Hauptwerk Tao-te-king („Der Weg zur Tugend“ — ins Deutsche übersetzt und erklärt von Reinhold Pläncker, Leipzig 1870) enthält Anschauungen über die Beziehungen Gottes zur Welt, welche bei anderen Denkern z. B. bei Spinoza bewundert werden. Der Zweck unserer Schrift verbietet es, ausführlicher auf die geistvollen Aussprüche dieses Weltweisen einzugehen, so dankbar dies auch wäre. Wir wollen nur das Wichtigste davon andeuten.

Im ersten Abschnitt seines Tao-te-king sagt Lao-tse von Gott, daß er den Namen des Schöpfers der Welt nicht kenne, „aber er wolle ihn Tao nennen, durch welchen Namen er allerdings nicht klar bezeichnet sei;“ „was man jedoch für jeden verständlich sagen könne, sei Tao die fortzeugende Kraft der Natur, die Natur selbst, die Mutter alles Seienden.“ Dabei unterscheidet Lao-tse zwischen der geheimnisvollen und unverständlichen Welturfache und zwischen dem ewigen, sichtbaren, verständlichen Naturschaffen; — in einem anderen Kapitel seines Tao-te-king setzt er das Tao der Erkenntnis der Naturgesetze gleich.

Im 34. Kapitel liefert der chinesische Denker eine Schilderung Gottes, auf welchen die guten Eigenschaften eines Weltweisen, eines Idealmenschen übertragen werden. Es heißt da: „Tao liebt alle Wesen und sorgt für alle, aber es will nicht ihr Herr und Gebieter sein. Es ist ewig und hat kein irdisches Verlangen. Man kann es daher wohl einfach nennen. Alles was da ist, lebt durch das Tao und alles, was wir wünschen, erhalten wir durch das Tao.“

Das anziehende 39. Kapitel des ersten Buches weist nach, daß Tao in allem das Gute, Segensreiche, Vorbildliche, Lebenspendende, Vollkommene ist. Damit wird Tao als der ideale Weltordner bezeichnet. Im menschlichen Geiste sei das Tao Weisheit, in Thälern und auf Ebenen die Fruchtbarkeit, auf der Erde die heilige Ruhe und friedliche Stille, in allen atmenden Wesen das gemeinsame Leben.

Die Fürsten und Könige sind durch das Tao zu leuchtenden Vorbildern für die Menschheit bestimmt. Lao-tse weist auch auf jene Fürsten hin, welche das Ideal nicht erreichen, weil sie dessen nicht eingedenk bleiben, daß sie aus der Mitte des Volkes, wie die Blüte aus der Wurzel entsprossen sind. Ueberhaupt unterläßt es Lao-tse in seinem Tugendbuche nirgends, mit republikanischer Unverhohlenheit auf die Pflichten und Schwächen der Fürsten hinzudeuten.

Dies thut er auch im 3. Kapitel seiner hochbedeutenden Schrift, indem er bemerkt: „Schlaue Regenten meinen, man müsse das Gemüt und den Geist des Menschen leer lassen; dafür aber seinen Bauch füllen; man müsse mehr die Knochen, als die Willenskraft stärken; man müsse immer dahin streben, daß das Volk in seiner Unwissenheit bleibe, denn dann begehre es auch nicht so viel. Sie sind deshalb besorgt, daß die wenigen Kenntnisreichen nicht mit ihrem Wissen hervortreten.“

Gewissen Gelehrten, welche sich in anmaßendem Trug für die intimen Vertrauensmänner Taos ausgeben, ist Lao-tse entschieden abhold; er tadelt an denen, „sie sprächen auf solch rätselhafte Weise, daß sie wohl kaum verstanden werden können; ihre Aussprüche seien unklar wie trübes Wasser.“ Dagegen lobt Lao-tse jene edlen Menschen, „welche mit reiner Seele den Nächsten liebend umfassen und überallhin Segen bringen,“ weil sie im stande sind, die sittlichen Werte zu erkennen, die zu den bloß materiellen Gütern in Gegensatz gebracht werden.

Die erlesenen Ansichten Lao-tses wären allerdings wert gewesen, auf Jahrhunderte hinaus eine Leuchte für sein Volk zu bleiben. Allein der Irrtum hat immer mehr Einfluß als vernünftige Gedanken.

Confu-tse reiste nach der Residenz des Kaisers Tscheu, dessen Bibliothekar und Archivrat Lao-tse gewesen, und wollte dessen Schüler werden. Doch auch Kong-tse besaß den starren konservativen Sinn der unmusikalischen Chinesen und lehrte strenges Festhalten an den Satzungen der alten „Weisen“, während Lao-tse den entgegengesetzten Standpunkt einnahm, indem er die Fortbildung und Fortentwickelung des Menschengeistes empfahl.

Das Volk selbst legte einen Kranz von Legenden um den Namen Lao-tses. Es wurde von ihm gefabelt, daß Lao-tse (wörtlich übersetzt: „das alte Kind“) seit der Erschaffung der Welt existiert habe, daß er in jedem Jahrhundert einmal erscheine und wieder verschwinde; er mache mannigfache Wandlungen durch und sei bereits mehrmals als Buddha durchs Leben gegangen.

Es hat sich allerdings in China eine Sekte gebildet, welche das „Tugendbuch“ Lao-tses zu ihrer „heiligen Schrift“ erhoben hat. Doch erklären gründliche Sinologen, wie Reinhold Plänckner, daß die jetzigen Anhänger derselben, gering an Zahl und arm an Einsicht, die Lehre dieses Weisen nicht verstehen und sich zu dem Gegenteil der Glaubensanschauungen desselben bekennen. Sie nennen sich „Doktoren der Vernunft“; um recht klar zu beweisen, daß sie diesen Beinamen nicht verdienen, treiben sie, wie Dieckhoff in

seinem Essay „Das chinesische Heidentum“ versichert, „Magie, Wahrsagerei und Zauberei“ und verkehren mit „Geistern“.

Der große Weltweise Lao-tse hat also sein bedeutendes Buch „Tao-te-king“ verfaßt, ohne der Volksmenge genützt zu haben.

Die an sich träge Phantasie der Chinesen wurde durch Lao-tse nicht belebt und zu künstlerischem Schaffen nicht angeregt, — noch weniger durch Confucius, dessen Lehren besonders in dem „Buche der Lebensregeln“ (Li-king) und in der moralphilosophischen Schrift Lün-Sü zwar sehr verständig, aber auch trocken und prosaisch sind und sich in allgemeinen Formeln und Schlagworten bewegen.[1]

Ein Vorzug der Pflichtenlehre des Confucius ist es, daß er als Grundregel derselben „die parteilose Menschenliebe“ annimmt. Kong-fu-tse sagt: „Des Weisen Benehmen ist immer werkthätige, niemals rastende Menschenliebe.“[2]

Ein anderer Lehrsatz, welcher vom Christentume gleichfalls aufgenommen wurde, jener von der Feindesliebe, ist bereits von Kong-fu-tse ausgesprochen worden. „Es sagte jemand zu Kong-fu-tse: Was hältst du von dem Grundsatze, Feindschaft mit Wohlthaten zu vergelten? Kong-tse sprach: womit willst du denn Wohlthaten vergelten? Mit parteiloser Gerechtigkeit vergilt dem Feinde; mit Wohlthaten dem Wohlthäter.“

Was dem Christentume fehlt, ist die Vorschrift des Confucius, nicht nur Menschen, sondern auch Haustiere wohlwollend zu behandeln.

Dem Herrscher legt Kong-fu-tse die Verpflichtung auf, dem Volke durch eine Fülle von Tugenden ein Vorbild zu sein. Regieren heiße Recht ausüben. Ist der Regent selbst eine Leuchte der Rechtschaffenheit, so walte überall Menschenliebe und die Todesstrafe könne aufgehoben werden. Der Fürst soll, wie Kong-tse empfiehlt, wohlthätig sein, ohne Verschwendung; er belaste die Unterthanen, ohne ihren Haß zu verdienen; er sei hochgesinnt aber nicht hochmütig, ernst aber nicht abstoßend. Er sehe nicht auf hohe oder niedere Abkunft und schätze niemanden zu gering. Ferner soll der weise Herrscher nicht harte Strafen gegen ein über seine Pflichten nicht belehrtes Volk verhängen. „Wem die Kraft zum Regieren gebreche, der trete vom Regieren zurück.“

Im Sinne dieser Sittenregeln ist es schwer, ein guter Regent zu sein. Confucius forderte von Fürsten deshalb eine solche Unmenge von Tugenden, weil ihn ein tugendloser Regent verfolgen und verhaften ließ. Gleichwohl ist Confucius Minister im Staate Lu geworden, ohne seinem eigenen Grundsatze: „Handle niemals wider die Vernunft“ nachzukommen, weil er das Altherkömmliche für das allerbeste gehalten und jeden Fortschritt zurückgewiesen hat.

Die Betrachtungen des Kong-fu-tse über Sittlichkeit sind, wie schon erwähnt, in nüchterner Sprache verfaßt; selten gestatten sie sich den Schmuck eines bildlichen Ausdruckes. In der Darstellung der Pflichten eines Herrschers sagt Confucius: „Ein edler tugendhafter Herrscher sei dem Nordstern gleich; er stehe fest, während ihn alle Gestirne umkreisen —“ und andern Orts schwingt er sich zu dem poetischen Satze auf: „Ohne Tugend sind mir Ehre und Reichtum nur vorübergehende Wolken.“

Der konservative Kong-fu-tse hat einen Tempel in China; er wird als Gott verehrt und von allen Kandidaten der Staatsprüfung als ein großer Versucher gefürchtet; denn seine Schriften zu kommentieren, ist die Hauptaufgabe aller Bewerber, um eine Staatsanstellung im himmlischen Reiche.

Ueber die „Staatslehre auf ethischer Grundlage“ des chinesischen Philosophen Mencius, über die Ansichten des Weltweisen Licius, welcher Gott und Welt gleichstellt, sowie über den alten chinesischen Sozialismus des Gelehrten Micius[3] müssen wir uns nähere Mitteilungen versagen, weil dieselben aus den engen Grenzen heraustreten würden, in welchen sich unsere kultur- und literaturgeschichtlichen Seitenblicke bewegen dürfen.

* * *

[1] Werke des chinesischen Weisen Kung-fu-dsü und seiner Schüler von Wilhelm Schott. Halle. — Confucius und seiner Schüler Leben und Lehren nach chinesischen Quellen von Dr. Joh. Heinr. Plath in den Abhandlungen der K. bayr. Akademie der Wissenschaften I. Kl. XI. Bd. 2. T. München 1867.

[2] Confucius wurde im Jahre 551 vor unserer Zeitrechnung geboren.

[3] Die Schriften dieser drei chinesischen Philosophen wurden von Ernst Faber ins Deutsche übersetzt und erklärt. Sie erschienen 1877 in Elberfeld.

Die chinesischen Philosophen haben auch über die Musik theoretische Bücher geschrieben. Das älteste chinesische Buch über Musik entstammt dem 11. Jahrhundert v. Chr.; ein Freund des Confucius hat auch eine Abhandlung über die Tonkunst verfaßt. Der französische Jesuit und Missionär Amiot erwähnt in seinem 1776 zu Paris erschienenen Werke über China, daß es in der kaiserlichen Bibliothek zu Peking 484 musiktheoretische Bücher gebe. In den meisten dieser Schriften werden über einzelne Töne Betrachtungen angestellt; die melodische oder gar harmonische Verbindung der Töne bleibt jedoch für diese Musikphilosophen ohne Interesse.

Die in Yokohama erscheinenden „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens“ (Jahrgang 1877) bringt eine gründliche Abhandlung des Dr. G. Wagener über „die Theorie der chinesischen Musik und über deren Zusammenhang mit der Philosophie“. In diesem Aufsatze wird darauf hingewiesen, daß die alten „Weisen“ Chinas die Musikkunde für einen allgemeinen Wissensborn erklärt hatten, aus welchem alle Wissenschaften hervorfließen. Das ist zu viel Höflichkeit für die Musik!

Dem Gründer der altchinesischen Philosophie, Fohi, habe die Menschheit die Erfindung der Musik zu verdanken. Dieser wohlthätige Mann, welcher im 30. Jahrhunderte v. Chr. gelebt haben soll, hat sich um seine Zeitgenossen vielfach verdient gemacht, indem er sie Fleischspeisen kochen und braten lehrte, die Ehe einführte und mehrere treffliche Gesetze gab. Der erste Gebrauch, welchen er von der Musik machte, war, daß er den Sieg besungen, welchen er über die Unwissenheit und Barbarei davon getragen habe.

Fohi untersuchte, wie chinesische Quellen versichern, die Töne der Pfeife nach ihrer Höhe und Tiefe und prüfte die Intervalle der chinesischen Tonleiter, welche fünf Töne umfaßte. Diese Fünfzahl gab dem chinesischen „Philosophen“ und Musiktheoretiker Anlaß, überall in der Welt mystische Beziehungen zu den fünf Stufen der Tonleiter zu suchen. Der Erfinder der Musik zog vor allem eine Parallele zwischen den fünf Skalatönen und den fünf Elementen: Erde, Wasser, Luft, Feuer und Wind.

Die Zahl Eins erinnerte ihn an die schaffende Naturkraft oder an die Gottheit; die Zahl Zwei gemahnte an die Gegensätze des Feuchten und Trockenen, des Starren und Flüssigen, des Männlichen und Weiblichen, des Nützlichen und Schädlichen in der Natur; die Triade an die Vereinigung oder Auflösung dieser Gegensätze. Die Zahl Vier setze die Ziffern 1, 2, 3, 4 voraus, aus welchen sich alle übrigen Ziffern bis 10 bilden lassen. Die Heiligkeit der Vierzahl leuchte nach diesem Beweisgrunde ein und noch höher sei Fünf zu achten, die Weltzahl, welche die „Harmonie der Sphären“ sinnbildlich bedeute.

Warum dies so ist? Nun, bei mystischen Darlegungen frage man nie nach vernünftigen Ursachen. Die Mystik ist immer die Unvernunft, welch sich feierlich drapiert, als ob sie eine große göttliche Machthaberin wäre. Leider ist sie es in Wirklichkeit nur zu häufig.

Von Pythagoras wird behauptet, daß er von den Bramanen und von den gallischen Druiden seine Zahlenmystik überkommen habe, welche sich bekanntlich für ein besonders erleuchtetes Stück Philosophie ausgibt. Ob wahr oder nicht, die Verwandtschaft der Zahlenlehre Fohis und des Pythagoras ist kaum zu bezweifeln. Wahrscheinlich ist es, daß die indogermanischen Völker und die Chinesen in Bezug auf diesen Teil der Mystik ihre Belehrung aus derselben Quelle geschöpft haben. Im übrigen hat die vielbesprochene „Harmonie der Sphären“ denselben thatsächlichen Halt und denselben Wert, wie der melodische Tonfluß eines chinesischen Liedes.

Der „Weltweise“ Fohi sah in den Tönen nur Sinnbilder der allgemeinen Weltgesetze, sowie Abbilder der „Harmonie aller Dinge“, die nur eine hohle Redensart ist. Die mystische Ton- und Zahlenlehre Fohis wirkte insofern verderblich, als sie bei dem konservativen Starrsinn der Chinesen einen jeden Fortschritt auf dem Gebiete der Musik verhindert hat.

Auch der heilige Kong-fu-tse hat sich mit Musikphilosophie beschäftigt und hat u. a. bemerkt: „Wolle man wissen, ob ein Land gut regiert werde und ob ein Volk wohlgesittet sei, so höre man nur seine Musik an.“ Die Richtigkeit dieses Satzes angenommen, muß die Regierung und Gesittung Chinas höchst unzureichend sein.

Kong-fu-tse war ein großer Verehrer des chinesischen Tonkünstlers Quei, welcher 2300 v. Chr. gelebt haben soll. Erklangen die Saiten seines Kin, so waren besonders Tiere außer sich vor Freude, versammelten sich um diesen Saitenspieler und „bebten vor

Vergnügen". Der genannte Philosoph hat eine ähnliche Wirkung beim Anhören einer Komposition des großen Quei an sich verspürt. Er zitterte nicht nur vor Wonne, sondern wollte nach dem Genusse eines Tonstückes von diesem chinesischen Orpheus drei Monate lang nichts essen, obgleich man ihm die schmackhaftesten Leckerbissen vorgesetzt hatte.

Confucius schrieb der Tonkunst auch die Fähigkeit zu, die Jugend zu bilden und zu veredeln und wollte die Musik deshalb unter den Schutz der Gesetze gestellt sehen. Plato und Aristoteles haben bekanntlich Aehnliches behauptet. Der Ton besaß nach Kong-fu-tse eine erziehliche Wirkung, sollte aber den Verstand beeinflussen, nicht das Gemüt.

Die Beschäftigung mit Musik stand auch in China, weil sie die Menschen Maß und Takt halten lehrte, unter staatlicher Aufsicht und ein Hofbeamter hatte darüber zu wachen, „daß nichts Tongesetzwidriges geschehe." Da die ursprüngliche Tonleiter aus fünf Tönen von F bis D, ohne den Halbton H, bestand, so mußte der Gebrauch eines Halbtones schon als „gesetzlos" erscheinen.

Kong-fu-tse, der Sitten- und Musikphilosoph, klagte auch darüber, daß eine gewisse Musikart weichlich und weibisch mache. Im Jahre 364 n. Chr. hat ein chinesischer Kaiser mit einem unaussprechlichen Namen sogar eine Verordnung gegen weichliche Musik erlassen und mag wohl in harten Tonfolgen ein Abhärtungsmittel für sein Volk erblickt haben.

Wie Plato versichert, wurde die Jugend auch in ägyptischen Städten in den „schönen Formen" der Musik unterwiesen; den Unterricht in den edlen Musikformen haben nur die Priester erteilt, welche sorgfältig darüber wachten, daß nicht Neuerungen auf dem Felde der Tonkunst emporwuchern. Alles Neue galt ihnen nämlich für das Böse, die alten Werke Zerstörende.

Merkwürdig ist auch hier die Uebereinstimmung der Ansichten bei allen alten Kulturvölkern. Plato, Aristoteles, Pythagoras, Fohi, Kong-fu-tse und die altägyptischen Tempelphilosophen huldigten derselben mystischen Musiktheorie. Man sieht auch in dieser Thatsache, welche große konservative Macht alte, feierlich ausgesprochene Thorheiten besitzen; diese Macht ist schier unausrottbar. Es ist dieses Gesetz der geistigen Trägheit, des zähen Festhaltens an dem Ueberkommenen ein bedeutendes Hemmnis für die Kulturentwickelung, ein großes Unglück für die Menschheit.

In einem Reiche, in welchem der Musik eine tief eingreifende Bedeutung zugeschrieben wurde, da sie ja „den Himmel zur Erde herabsteigen ließ", konnte es nicht befremden, daß man durch die Macht der Töne auch die Geister der Abgeschiedenen citiert hat, um sich ihres Schutzes zu versichern und von ihnen Hilfleistungen und persönliche Gefälligkeiten zu erflehen. Die Musik spielte da die Rolle einer Zauberin, welche mit magischen Mitteln wirkt. Sie stellte sich in diesem Falle in eine nahe Beziehung zur alten Volksreligion der Chinesen, welche ja zum großen Teile nur eine Verehrung der Geister der Verstorbenen, zumal der alten Kaiser und der Erfinder nützlicher Dinge war.

Kong-fu-tse gab sich die undankbare Mühe, diese alte Religion nach seiner Art, die keineswegs revolutionär war, zu „reformieren". Seine Lehre ist noch jetzt die eigentliche Religion der „gebildeten" Chinesen. Daß die Religiosität der „besseren Stände" nicht tief wurzelt, beweist der Umstand, daß sie von der Lehre des Confucius, Lao-tses sowie vom Buddhismus sagen, alle drei Religionen seien eine Religion, d. h. die nüchterne Moral Kong-fu-tses, welche den bürgerlichen Nutzen als höchsten Zweck vor Augen hält, sei ebenso viel wert als der Buddhismus, die gegenwärtige Volksreligion Chinas, welche reich an dogmatischen und pessimistischen Abgeschmacktheiten ist.

In der Stadt Kanton besitzt Kong-fu-tse einen Tempel, der auf dem Dache auf einem kelchartigen Untersatze eine große blaue Kugel trägt, auf deren Seiten sich große Drachen krümmen — auch der Drache der Feindseligkeit gegen den Fortschritt, das Haustier des Confucius. In dem Andachtspalaste dieses „Weltweisen" wird jetzt noch dieselbe entsetzliche Musik aufgeführt, wie sie zu den Lebzeiten desselben vernommen wurde. Ein Sieg konservativen Starrsinns!

In einem Seitenhofe des Confucius-Tempels zeigt man eine Fußspur Buddhas, welche nicht weniger als $6^1/_2$ m Länge mißt. Solche riesige Fußspuren des Propheten werden in Hochasien an vielen Stellen gewiesen. Buddha, ein eifriger Wanderprediger, scheint nach diesen Objekten der Verehrung zu urteilen, sich im Interesse der frommen Nachwelt eifrig bemüht zu haben, überall starke Fußeindrücke zurückzulassen.

Es ist auch ein religions-geschichtliches Gesetz, daß sich alle Propheten und Stifter von Religionen die Vergöttlichung gefallen lassen müssen. Kong-fu-tse selbst wollte keine neue Religion gründen und hielt sich an die Verehrung von Himmel und Erde, wie er sie in den Büchern des alten Reiches gefunden hat. Er starb 478 v. Chr. ohne Gebet, ohne Hoffnung auf bessere Zeiten und ohne den Glauben an die Fortdauer seines Bewußtseins nach dem Tode. Confucius war also selber nicht stark im Glauben; dessenungeachtet wird ihm jetzt wie Buddha Gautama in China göttliche Verehrung erwiesen.

Buddha selbst glaubte nicht an einen persönlichen Gott; die Buddhisten Chinas aber verehren neben ihrem heiligen Propheten eine Unzahl von Göttern. In dem ersten Tempel von Kanton werden 500 Götter verehrt, was jedoch eine Kleinigkeit gegen die 33 333 Götzen in dem gleichfalls buddhistischen Kioto ist; alle diese Götter und Göttlein erhalten ihre Gebete, Hymnen und Opfer, wie sie auch sämtlich durch das geräuschvolle Zusammenwirken von Schlag- und Blasinstrumenten gefeiert werden.

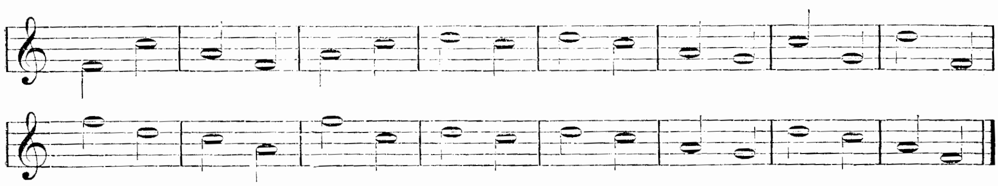
Nach Jos. Lehnerts völkerkundlich höchst bedeutsamem Werke „Um die Erde“ (2 Bände, Wien 1878, A. Hölder) ist einer der ältesten Tempel Kantons den heiligen „fünf Genien“ gewidmet, welche der Legende gemäß in diese Stadt aus Indien auf verschiedenfarbigen Ziegenböcken geritten kamen, um zu sagen: „Mögen Hungersnot und Mangel nie eure Märkte heimsuchen.“ Darauf verschwanden die braven fünf Genien und ihre Reittiere verwandelten sich in Steine. Zur Erinnerung an dieses „Ereignis“ wurde lange vor unserer Zeitrechnung der Tempel gebaut und Kanton wurde die Stadt der Ziegenböcke genannt. Bekanntlich waren Böcke überhaupt Symbole der Fruchtbarkeit bei allen orientalischen Völkern und diesen Symbolen zu Ehren wurde im Tempel der Genien Jahrhunderte lang eine entsetzliche Musik gemacht, welche an den bekannten „Lärm um nichts“ erinnert.

In Kanton gibt es nach Angabe des Weltreisenden J. Lehnert auch einen Tempel der „höllischen Greuel“, welche in Gruppen von Holzfiguren in einer so grellen Weise dargestellt werden, daß eine Beschreibung derselben zu unterlassen die Rücksicht für den Leser gebietet. In diesem Tempel verrichten viele Gläubigen ihre Andacht und opfern wohlriechende Kerzen, um den Schwefeldämpfen der Unterwelt zu entgehen. Daß an besonderen Festtagen in diesem Tempel eine wahre Höllenmusik aufgeführt wird, sei nur nebenher erwähnt.

* * *

Musik war immer jene Sprache der Völker, in welcher sie mit ihren Göttern verkehrten, in welcher sie dieselben priesen und ihre Hilfe anflehten.

In China war der Gottesdienst vor Einführung des Buddhismus ein frohes Fest. Die zu Ehren Gottes geschlachteten Tiere wurden von den Teilnehmern der öffentlichen Andacht verspeist und Wein aus Hirse und Reis wurde von den Andächtigen getrunken. Bei dieser Kommunion wurden auch Ahnengeister mit Speiseanteilen bedacht. Hierauf wurden Hymnen gesungen und zur Erhöhung der Würde des Gottesdienstes wurde getanzt. Die ältesten Hymnen, welche zur Ehrung der Ahnen in chinesischen Tempeln gesungen wurden, weisen verhältnismäßig erträgliche Melodien auf, wie es folgendes von Amiot mitgeteilte Lied darthut:



Dieses Lied stammt aus einer Zeit, wo die Tonleiter der Chinesen nur fünf Töne umfaßte und mit Hinweglassung von H von F bis D reichte. Der Uebergang von H zu C erschien den Chinesen zu schwer und sie zogen den Sprung von A nach C vor. Die Gälen haben noch jetzt dieselbe Abneigung gegen Halbtöne, während die Griechen noch Vierteltöne unterschieden und verwerteten.

Der chinesische Prinz Tsay-Yu, welcher für einen großen Musikkenner gegolten hat, konnte es nicht durchsetzen, daß in die fünfstufige Skala der fehlende Halbton aufgenommen

werde; die Anhänger der heiligen fünf Tonstufen meinten, daß die Aufnahme eines Halbtones in die Tonleiter gerade so viel heiße, als der Hand einen sechsten Finger anfügen.

Endlich wurde doch eingesehen, daß dieser Standpunkt und dieses Gleichnis nicht Stich halten und hat sich zu der großen Reform entschlossen, die Skala von fünf auf sieben Töne zu erweitern. Es war für das dynastische und konservative Volk der Chinesen ein schwerer Schritt, den „Stammvater der Töne" F durch Mehrung der Skalagenossen zu kränken. Der Grundton F wurde nach altem Brauch auch Kaiser genannt. Es mußte sich denn der Kaiser geradeso wie der Minister (Ton G), wie das „gehorchende Volk" (A), wie die „Staatsangelegenheiten" (Sondername des Tones C) und wie das „Gesamtbild aller Dinge" (Ton D) das Dasein von zwei neuen Skalatönen gefallen lassen.

Die Phantasie der Chinesen reichte gerade aus, um an einen Wundervogel zu glauben, welcher die Ganztöne den Menschen zugebracht habe und von dem Weibchen des Wundervogels Fung-Hoang zu behaupten, daß es die Halbtöne den Menschen übermittelte. Das Weibliche galt auch den Chinesen als das Unvollkommene und Abhängige und deshalb erfanden sie dieses abgeschmackte Märchen.

Nachdem die Skala den Umfang einer Oktave erreicht hatte, wurde die diatonische Tonfolge F, G, A, H, C, D, E durch die Töne Fis, Gis, Ais, Cis und Dis zu einer chromatischen Tonleiter vervollständigt.

Ein jeder Ton sollte nach Wunsch der chinesischen Musiktheoretiker lehrhaft wirken und nachdem die Zahl der Tonarten auf 84 gestiegen war, legte man einer jeden derselben eine besondere „philosophische" Bedeutung zu. Daß in dieser „Philosophie" der Unsinn Herr war, liegt auf der Hand.

* * *

In derselben mystischen Weise, in welcher das Wesen der Töne erklärt wurde, hat man in China auch die Natur der Musikinstrumente geschildert. Die Chinesen huldigten dem Glauben, daß alle materiellen Stoffe nur dazu vorhanden seien, um Klänge zu liefern und so die „Weltharmonie" zu beweisen. Sie unterschieden acht Arten von tonerzeugenden Stoffen: gegerbte Tierhäute, Klingsteine, Metallplatten, gebrannte Erde, Holz, Seide, Bambus und Flaschenkürbisse. Diese Vertreter aller Naturreiche hatten Töne zu schaffen, dröhnende und zarte, mächtige und weiche und sollten so zugleich Symbole von Himmel und Erde, von Mann und Frau, von Sonne und Mond u. s. w. sein. Sinnlose Sinnbilder und kein Ende!

Wenn das Instrument Kin, das jetzt in China gebräuchlichste, mit fünf Saiten überzogen ist, so sind diese nicht so sehr zum Tonerzeugen aufgespannt, sondern weit mehr deshalb, um darauf symbolisch hinzuweisen, daß es fünf Planeten gebe. Für die Chinesen sind eben nicht mehr Planeten entdeckt worden. Kin soll von Fohi deshalb erfunden worden sein, damit das Spiel auf diesem Tonzeug „Ruhe und Ordnung ins Herz bringe". Durch dieses Instrument wurden angeblich die Chinesen zu „friedlichen und betriebsamen Leuten" herangespielt.

Von moralischem Gewicht ist auch das drei Meter lange, mit 25 Saiten bespannte, tafelförmige Instrument Tsche. Wer darauf spielen will, „der muß seine Leidenschaften überwunden haben; die Tugend muß in sein innerstes Herz gegraben sein," sonst bringt es nur „unfruchtbare Töne" hervor.

Bei einem unmusikalischen Volke, wie es die Chinesen sind, müssen die Schlaginstrumente vorherrschen, welche vor allem den Rhythmus markieren. Die Abbildung IX stellt eine Riesenpauke der Chinesen dar. Solche Lärmkästen wurden schon 1122 vor unserer Zeitrechnung unter der kaiserlichen Dynastie der Tscheu sehr geschätzt; wollte der Kaiser seine Minister herbeirufen, so schlug er an diese Pauke (Ku), deren gewaltiges Gedröhne die Macht des Kaisers akustisch andeuten sollte.

Die Chinesen nahmen da denselben Standpunkt wie gewisse Naturvölker ein, für welche, wie bekannt, viel Lärm auch ein Zeichen von viel Macht ist.

Das Geschlecht der chinesischen Trommeln ist zahlreich; oft hängt eine kleine Trommel am Halse eines riesigen Ku; der Schall der beiden Trommeln soll wirksam kontrastieren, so etwa wie in Meyerbeers Hugenotten bei der Einleitung des Liedes von Marcell: „Die Klöster brennt alle ab!" der Ton der kleinen Flöte und der großen Trommel, welche

allein das Orchester vertreten. Einige chinesische Trommeln haben einen Umfang von fünf Metern. Je größer die Trommel, desto einleuchtender das musikalische Chinesentum!

Der Ku ist oft mit abenteuerlichem Zierat versehen; er hängt, mit Tressen und Quasten geschmückt, unter einem Baldachin, der wieder mit Drachen und mit Fratzengestalten überdeckt ist. Diesem häßlichen Zierwerk entspricht die Qualität des Schallzeugs!

Das King ist ein anderes chinesisches Schlaginstrument, welches aus verschieden gestimmten, aufgehängten Klingsteinen besteht. Der chinesische Orpheus Quei soll dieses Tonzeug 2300 Jahre v. Chr. erfunden haben. Der Kingspieler verfügt über 16 Töne, welche er durch Klöppelschläge auf die Steine gewinnt. Ein aus besonders wohlklingenden Steinen zusammengestelltes, reichverziertes King darf nur vom Kaiser gespielt werden, der auch auf dem Gebiete der Musik seine Vorrechte behauptet; das helltönendste und kostbarste Tonzeug für den ersten und obersten Chinesen!

Zu der Instrumentensippe des King gehören auch auf Gestellen aufgehängte, hell und tief gestimmte Gongs (Glocken), Holztafeln oder Platten und Scheiben aus Kupfer, Zink und Wismut, welche, mit Hämmern geschlagen, kräftig schallen.

Da den Chinesen der rhythmische Lärm musikalisch wertvoller erscheint, als eine anmutige Melodie, so begreift sich's, daß zu den Tonwerkzeugen ihres Orchesters auch das Instrument U gehört. Dieses U hat die Form eines liegenden Tigers, dessen aufgesträubte Rückenborsten aus Metall eine Säge bilden, welche, mit einem Stabe geschlagen, ein Geräusch erzeugt, welches dem Geheul eines Tigers nicht unähnlich ist. Das will alles musikalische Genüsse bereiten!


IX. Die Riesenpauke der Chinesen.

Unter den chinesischen Blasinstrumenten ist das eigenartigste das Tscheng, eine Mundorgel; es besteht aus einem Flaschenkürbiß als Windlade, welche mittels eines Seitencylinders angeblasen wird und aus einer Reihe von Bambuspfeifen mit Kupferzungen, welche durch die hineingeblasene Luft in Schwingung geraten. Die oberen Schalllöcher der Pfeifen werden mit den Fingern geschlossen und geöffnet.

Im chinesischen Orchester wirken auch Quer- und Langflöten, die Mundharmonika oder Pansflöte, Trompeten mit kolbenartigen Schallbechern und Krummhörner mit. Die letzteren werden bei der Begräbnismusik besonders gebraucht; sie rufen und bannen die Geister der Verstorbenen.

Unter den chinesischen Saiteninstrumenten wird das Tsche meist von blinden Musikern gespielt, bei welchen der fehlende Gesichtssinn die Verfeinerung des Gehörs begünstigt.

Ueber die Art, in welcher chinesische Berufsmusiker ihre Kunst ausüben, findet man in Reisewerken oft ergötzliche Aufschlüsse. So schildert Gustav Kreitner in seinem bereits erwähnten Buche „Im fernen Osten“ die Leistungen eines in Shangai thätigen chinesischen Orchesters in launiger Weise. Der eine der Künstler, schreibt er, bearbeitet ein mit einem Felle überspanntes Fäßchen mit aller Macht, um demselben ohrenzerreißende Töne zu entlocken; der zweite haut wie tobsüchtig mit zwei Schlägeln auf eine hölzerne Halbkugel; ein dritter bläst eine Art Klarinette, deren Töne in dem allgemeinen Lärm nur wie ein unterdrücktes Jammern klingen. Die Hauptperson, der Tschinellenschläger, warf eine Blechplatte in die Luft und fing sie mit einer anderen schepperuden Platte wieder auf; schließlich warf er beide Platten mit einer Kraftentwickelung gegen einander, daß man meinte, Funken sprühen zu sehen. Dann knatterte es wieder, wie eine mißlungene Salve bei einer Frouleichnamsprozession.

Wie eine chinesische Tonkünstlergesellschaft den Göttern musikalische Artigkeiten erweist, beschreibt G. Kreipner nicht ohne Witz. Es war in einem Tempel zu Shangai, in welchem ein Frühlingsfest abgehalten wurde. Der „heilige Mann“ auf dem Altar, eine vergoldete Bronzegestalt, war von Opferkerzen bereits so angeschwärzt, daß selbst die ältesten Chinesen sich nicht mehr zu erinnern wußten, wie die Gottheit heiße und was sie vorstelle. Da plötzlich durchzitterten die Schallwellen einer großen runden Metallplatte die Luft. Es näherte sich die Festprozession dem Tempel. Schüsse knatterten, Schlagbecken lärmten, Pauken dröhnten, Klarinetten wimmerten und die Jugend heulte. Es war ein Höllenlärm. Der Zug war von zwei Gongschlägern geführt. Eine Abteilung Musikanten ging den

Opferträgern voraus, welche auf goldverzierten Tischen Opfergaben trugen. Die in Tragsesseln ruhenden Priester schlossen den Zug; sie lächelten behäbig und zufrieden, denn sie sahen mit Wohlgefallen, wie reichlich das gläubige Volk für sie gesorgt hatte. Jedes dargebrachte Opfer erhielt seine besondere Weihe; der Priester entzündete Papier an einem Feuerbecken, verbeugte sich dreimal vor dem Opfer, warf dann das brennende Papier auf die glühende Kohle, die „Frösche" knatterten, die Musik schlug ein und das Schwein war nunmehr geweiht. Jos. Lehnert bestätigt im zweiten Bande seines Reisewerkes: „Um die Erde" die musikalische Roheit der Chinesen, gibt aber zu, daß die chinesischen Bankinhaber ein sehr feines Gehör beim Prüfen der Echtheit der Dollars bewähren; sie erkennen an dem Klange der Münze sofort die Fälschung derselben. Dies sei auch die einzige Musik, welche sie genau verstehen.

* * *

Die Lieder der Chinesen werden langsam gesungen; jeder Ton wird einzeln behutsam genossen und der nächste Ton der Melodie ruft insofern ein besonderes Interesse hervor, als er abermals als ein auf sich gestellter, individueller Wohllaut hingenommen wird. Dabei kommt in Betracht, daß die einsilbigen Worte des chinesischen Textes sich auf jedem Tone breit niederlassen.

An melodischen, symmetrisch gebauten Tonfolgen liegt dem Chinesen nichts; die Töne eines Liedes taumeln wie berauschte führerlose Wanderer auf Irrwegen ziellos hin und her.

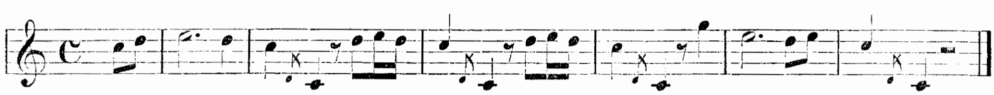
J. Lehnert verzeichnet ein Tanzlied, welches aus dem öden Charakter des chinesischen Liedes herausspringt. Ein Kaufmann in Shangai hat es unaufhörlich auf dem Tische gespielt, um Käufer anzulocken. Die Tanzweise sagt in der stets wiederkehrenden Tonphrase immer dasselbe; könnte man Töne überhaupt in Worten wiedergeben, so müßten diese lauten: Allerdings, fürwahr, gewiß, zweifellos, natürlich! — Hier das Tanzlied:



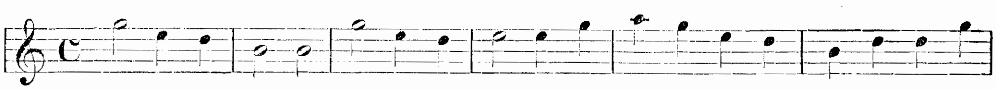
Nicht ungefällig ist nachstehender, von Barrow mitgeteilter Wechselgesang, durch welchen sich Steuermann und Matrosen beim Rudern die Zeit vertreiben.



Ein Lied der Schiffzieher und Bootsleute von Hanku, welches G. Kreitner mitteilt, ist zwar originell, aber von wüster Eintönigkeit. Es lautet:



Auch da bedeuten die Töne beiläufig so viel, wie die Worte: Ja freilich, gewiß, sicher, natürlich, ohne Zweifel! — Eine herbe Tonschlehe ist auch folgendes von J. Barrow mitgeteilte chinesische Lied ohne die Halbtöne C und F:





Beachtenswert ist es, daß das gesungene Wort gewöhnlich mehr Wert besitzt, als die Melodie eines chinesischen Liedes. Umgekehrt verhält es sich bei einigen abendländischen Völkern, deren Gesangsweisen musikalisch reizvoll sind, während der Liedertext bedeutungslos, wenn nicht gar trivial ist.

Bekanntlich besitzen wir im Schi-king eine Liedersammlung der Chinesen, welche von Kong-fu-tse im Jahre 483 v. Chr. angelegt wurde; 304 Lieder stammen aus dem 12. bis 7. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, während fünf Lieder noch auf ein höheres Alter hinweisen.

Aehnliche Sammlungen von gleichem Alter und Ansehen sind die Psalmen der Hebräer und die indischen Hymnen des Rigveda, von den neuentdeckten altbabylonischen Liedern zum Preise der Götter zu schweigen.

Beachtenswert ist es, daß der Schi-king keine Mythen enthält und ganz auf dem Boden der Wirklichkeit steht. Victor v. Strauß hat diese Sammlung altchinesischer Lieder 1880 viel treuer übersetzt als F. Rückert, welcher den Charakter der Volkstümlichkeit in seiner sprachlich allerdings virtuosen Uebertragung abgestreift hat.

Das sichere Kennzeichen eines Volksliedes ist das Voranstellen eines aus der Natur geholten Gleichnisses, welchem das Verglichene ohne syntaktische Verbindung folgt, wie etwa in nachstehenden Bruchstücken von Schi-kingliedern:

Nackte Bäume stehen im Süden,
Die kein Obdach geben können;
Und am Hán-Strom wandeln Mädchen,
Die wir nicht erstreben können u. s. w.

In dem Liede: „Sehnsucht nach dem entfernten Gemahl“ steht das Gleichnis gleichfalls ohne syntaktische Bezugnahme neben dem Verglichenen:

„Es zirpt laut die Grille im Gras,
Es hüpft der Heuschreck über's Feld.
Noch seh' ich nicht den hohen Mann,
Mein banges Herz ist gramgeschwellt.“

Während in den Liebesliedern anderer Völker eine reizvoll naive, poetische Sinnlichkeit zu Worte kommt, entbehren die Lieder des Schi-king mit wenigen Ausnahmen dieses Vorzugs; der nüchterne, schwunglose Verstand der Chinesen setzt sich auch da breit und plump nieder. Wenn sich eine von ihrem Gatten mißhandelte Frau wünscht, eine Wildgans zu sein, um zu ihren Eltern heimfliegen zu können, so ist damit schon eine Hochthat der Naivität geleistet.

Eine schalkhafte Pointe birgt das Lied: „Der schöne Jäger“; dieser kommt mit einem Mädchen im Walde zusammen und sagt:

„Gelassen! und nur sachte, sachte, oh!
Nicht an mein Tuch zu rühren trachte, oh!
Und mache ja nicht, daß mein Hündlein belle!“

Zu den duftigsten Blüten der deutschen Poesie des Mittelalters gehören bekanntlich die „Taglieder“; fast befremdend wirkt es, daß sich auch im ehrwürdigen Schi-king folgendes allerliebste Morgenlied vorfindet:

„Sie spricht: Es kräht der Hahn!
Er spricht: Er darf noch nicht!

Sie spricht: Der Tag bricht an!
Er spricht: O nein, mein Licht!

Steh auf, steh auf, und schaue,
Ob nicht der Himmel graue!
Auf geht der Morgenstern,
Der Tag ist nicht mehr fern!

Auf! es ist Zeit zu scheiden;
Enteil! und triff in Eil
Den Anfang unsrer Leiden,
Den Hahn, mit einem Pfeil!

Der Schi-king enthält auch Lieder, welche den furchtlosen Wahrheitssinn der alten chinesischen Dichter, sowie den politischen Mut des Sammlers derselben bezeugen. So wird in einem Gedichte von Soldaten, welche sich „des Königs Gebiß und Krallen" nennen, einem „Reichsfeldmarschall" heftig vorgeworfen, daß er sie „ins Elend gestürzt habe".

In einem anderen Gedichte wird der Reichskanzler Jin hart mitgenommen, weil er „dem Himmelssohne" (dem Könige Jeu 780—770 v. Chr.) gesellt, des Volkes Verirrung niederhält. „O, unbarmherziger hoher Himmel, ist's Recht, daß er uns alle gar zerschellt?" Ein andere Strophe desselben Gedichtes enthält folgende naive Gotteslästerung:

„Der hohe Himmel ist verkehrt,
Der solch Verderbnis uns beschert."

„Von Herzweh taumle ich wie von Wein, —
Wer soll des Reiches Ordner sein?"

seufzt der Dichter, welchem am Gemeinwohl mehr lag als an einem unfähigen Staatslenker und an einem Gotte, der die Macht unwürdigen Staatsmännern nicht entwindet. Am Schlusse des freimütigen Gedichtes heißt es:

„Der hohe Himmel ist verkehrt.
Und unserm König Ruh verwehrt.
Doch ändert dieser nicht sein Herz,
Und haßt den, der ihn Besserung lehrt.
Kia-fü hat dieses Lied gemacht,
Zu rügen Königs Unbedacht;
Ob Du doch wandeln wirst Dein Herz
Und nehmen Landeswohl in acht?"

Ein anderes Lied aus der Zeit des Königs Jeu beklagt des „unschuldigen Volkes Knechtschaft". Die Klagen drücken sich jedoch nicht bloß in Versen aus, sie gewinnen sogar die Form des Aufruhrs. Ueber diesen heißt es im Liede:

„Der hohe Herr (der König) traut Schurkenhorden,
Drum ist der Aufruhr frech geworden;
Gar süß der Schurken Rede fährt,
Drum wird der Aufruhr fortgenährt.
Nicht folgen sie der Pflicht Gebot,
Sie machen nur dem König Not."

Daß die Melodie dieses altchinesischen Aufruhrliedes nicht weich und süß gewesen ist, versteht sich bei dem trostlosen Charakter der chinesischen Musik von selbst.

Ganz im Stile der chinesischen Volkspoesie ist folgendes Gedicht von Tse-Tie[1] gehalten:

[1] Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès, in das Deutsche übertragen von Gottfried Böhm. München, Th. Ackermann. 1873.

Die Pfirsichblüten.

Pflückte kleine Pfirsichblüten,
Brachte sie der jungen Schönen,
Deren Lippen noch viel ros'ger,
Als die kleinen Pfirsichblüten.

Fing auch eine schwarze Schwalbe,
Brachte sie der jungen Schönen,
Deren Brauen den zwei Flügeln
Gleichen einer schwarzen Schwalbe.

Tags darauf verwelket waren
Schon die kleinen Pfirsichblüten,
Und die Schwalbe war entkommen
Durch das Fenster, das gelegen

In der Richtung jenes fernen,
Jenes fernen blauen Berges,
Den die Genien bewohnen
Jener ros'gen Pfirsichblüten.

Aber rosig sind geblieben
Noch die Lippen jener Schönen,
Ihrer Augen schwarze Flügel
Sind auch nicht davon geflogen! —

Ueber die Form des altchinesischen Ahnenkultus wird man durch mehrere Lieder des Schi-king genau unterrichtet. So richtet König Tsching ein Gebet an den verklärten Geist seines Vaters und bittet ihn um Schutz und Erleuchtung. Die Liebe des Sohnes setzt sich da in Ahnendienst und Geisterglauben um.

In den religiösen Festliedern wird auch von der Musik der Blinden in den Palasthallen des Tschen gesprochen, „gehört wird's von den Ahnen allen." In diesem Falle hat die Phantasie der Chinesen doch die Oberhand über den nüchtern wägenden Verstand gewonnen; sie gestattet Geister mit Ohren, die sich an der Musik der Blinden ergötzen.

Im übrigen weist dieser Glauben an die Existenz von freizügigen Ahnenseelen und an deren wirkliche Teilnahme bei Totenmahlen rührende Züge auf. Als Vertreter der Geister beim Seelenmahle wohnte diesem ein Knabe an, gewöhnlich der Enkel des Angerufenen. Der „Totenknabe" trug als Stellvertreter des Verstorbenen das Oberkleid des letzteren. Die Festlieder wissen zu versichern,

„daß zu den Opferweihn
herrlich ziehn die Ahnen ein," —

daß sich die zu Opfermahlen eingeladenen Geister herzlich freuen und diese gastfreundliche Aufmerksamkeit mit reichem Segen und mit hohem Alter belohnen. „Die Geister riechen des Opfers Duft und freuen sich an Trank und Speise,"

Da kommt dem weisen Beter Kunde:
Satt ist des Weins der Geisterchor.
Da steht der Totenknab empor;
Ihn leiten Pauk und Glock hinaus,
Die gnädigen Geister ziehn nach Haus ....
Die Geister werden, froh des Mahles,
Langes Leben unserm Herrn verleihen."

Es wurde allerdings das Geistermahl vor allem aus Familienpietät veranstaltet; im Grunde lief es aber gleichwohl auf eine Verpflichtung der Geister hinaus, alle persönlichen Wünsche des Bewirtenden auszuführen; der Achtung für die Ahnen setzte sich der Egoismus unbedenklich zur Seite.

Zum Schlusse sei folgendes musikgeschichtlich sehr interessante, „Ahnenfestmusik" betitelte Lied des Schi-king in einer Uebersetzung Fr. R. Rückerts mitgeteilt:

„Die blinden Tonspielkundigen
Sind in des Kaisers Hallen,
Die blinden Wohllautmundigen
Singen mit Wohlgefallen.

Am Prachtmusikgestell Je-kiü,
Wo bunte Federn prangen,
Die Instrumente Tao, Tsche, Yü
Und King sind aufgehangen.

Die Pauken tönen groß und klein,
Die Trommeln und Tambouren,
Und Flöt' und Pfeife hauchen drein
Und Röhre von den Fluren.

Die Ahnen lauschen froh dem Schalle,
Das Volk lobt unsre Feste,
Und bis zum Ende bleiben alle
Uns die vergnügten Gäste.

Beziehungen der Musik zur Kultur und zum Leben in Japan.

Obwohl die Japaner nach ihrer Schädelbildung mit den Chinesen zur mongolischen Rasse gehören, nähern sie sich der Mehrsilbigkeit ihrer Worte wegen dem altaischen Sprachstamme. Sie übernahmen mehrere Formen der Gesittung von den Chinesen; allein da sie die letzteren an Begabung überragen, so haben sie einige ursprünglich chinesische Gewerbszweige weiter entwickelt und die Chinesen an Geschick und Geschmack in manchen Fächern überholt.

Die Japaner besitzen die beachtenswerte Fähigkeit, fremde Bildungselemente sich anzueignen. Die chinesische Kultur haben sie in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung rasch aufgenommen und fortentwickelt; auch das Christentum hat bei ihnen im 16. Jahrhundert Eingang gefunden; als sie jedoch die Herrsch- und Ränkesucht der Jesuiten wahrnahmen, haben sie sich gegen dasselbe aufgelehnt und noch jetzt wird diese Religion trotz der sonstigen religiösen Duldsamkeit der Japaner im Reiche der acht Inseln entschieden zurückgewiesen.

Bei den Japanern ist wie bei den Chinesen der Verstand mehr entwickelt als die Phantasie, obwohl die letztere sich in der alten Kami- oder Sintoreligion sowie in dem Buddhismus genug üppig offenbart. Der japanische Buddhismus ist nämlich von der alten Volksreligion Nippons stark beeinflußt. Auch die künstlerische Phantasie, der Schönheitssinn der Japaner ist elastischer und vorgeschrittener, als bei den Chinesen, wie es ihre alten und neuen Werke der bildenden Kunst, besonders der Malerei und Schnitzerei beweisen.

Die Musik steht im ganzen bei den Bewohnern Japans auf einem etwas weniger rohen Standpunkte, als bei den Chinesen, obwohl auch da in Bezug auf den melodischen Gehalt ihrer Lieder und auf den musikalischen Wert sonstiger Tonstücke vieles zu wünschen übrig bleibt. Daß sich die Japaner auch aus ihrer Zurückgebliebenheit in der Musik bald befreien werden, dafür spricht ihre jetzt mehr denn je ausgeprägte Bereitwilligkeit, alle Vorzüge der abendländischen Kultur sich zu eigen zu machen. Die vornehmen Japaner sagen allerdings: „Kinder, Kulis und Frauen finden Gefallen an der europäischen Musik, aber ein gebildeter Japaner mag sie nicht leiden." Sie urteilen da etwas milder, als die Chinesen, welchen die europäische Musik ausnahmslos entsetzlich vorkommt.

Während die Chinesen starrsinnig an allem Ueberkommenen hängen und sich in ihrem gedankenlosen Konservativismus gegen alle verfeinerten europäischen Kulturformen ablehnend verhalten, suchen die Nipponer seit einem Vierteljahrhundert alles rasch nachzuholen, was sie durch die unkluge Abschließung vom Verkehr mit europäischen Völkern versäumt hatten.

Die Japaner sahen dieses Abschließungssystem als einen großen kulturpolitischen Fehler ein, die Chinesen beharren jedoch einsichtslos in demselben. Es werden namentlich durch den gegenwärtigen aufgeklärten Mikado, den obersten Lenker der weltlichen und geistlichen Staatsdinge, nach Japan Vertreter der deutschen Wissenschaft gezogen. Bezeichnend ist es für unsere deutschen Gelehrten, daß sie nie und nirgends säumen, die Ergebnisse ihrer Gedanken- und Forschungsarbeit der Welt mitzuteilen, auch wenn sie weit weg von der Heimat weilen. Kaum waren im Nipponreiche zwanzig deutsche Männer in staatlichen Stellungen thätig, so gründeten sie sofort in Yokohama die schon erwähnte Zeitschrift: „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für die Natur- und Völkerkunde Ostasiens", deren erstes Heft im Mai 1873 erschienen ist. Diese Fachzeitschrift ist eine kostbare Quelle für musik- und kulturgeschichtliche Thatsachen. Wir fanden in derselben sogar ganze Partituren für japanischen Gesang mit Orchesterbegleitung. Der Leibarzt des Mikado, der deutsche Gelehrte Dr. F. A. Junker von Langegg, hat in seinem dreibändigen Buche über Japan („Midzukogusa, d. i. segenbringende Reisähren") auch über die religiösen Zustände im „Reiche des Sonnenaufgangs" sehr wertvolle Angaben gemacht.

Die Engländer haben gleichfalls über die Gesittungszustände Japans manches gehaltvolle Buch herausgegeben. So hat B. Hall Chamberlain in Yokohama 1883 die erste Uebersetzung der ältesten Religionsurkunde der Japaner, des Kojiki, geboten.[1] Bezeichnend für die wissenschaftlich unwürdige Prüderie der Engländer ist es übrigens, daß Herr Chamberlain alles, was ihm in den Mythen der alten japanischen Naturgötter unanständig erschienen ist, lateinisch übersetzt hat. „Die Nippon-Fahrer oder das alte und neue Japan von Friedr. Steger und Herm. Wagner, neu redigiert von Eduard Hintze" (Leipzig 1874) und andere Reisewerke geben gleichfalls über alle Formen geistigen Schaffens in Japan, die Musik eingeschlossen, gute Auskunft.

So lange der Mikado in Japan Alleinherrscher war, wurden an seinem Hofe Künste und Wissenschaften hoch in Ehren gehalten; man beschäftigte sich mit Geschichte und Poesie, mit dem Studium der Sternkunde und mit Musik. Besonders waren es die Frauen, welche sich mit der letzteren befaßt hatten.

Von gottesdienstlichen Verrichtungen sind auch in Japan Musik und Gesang unzertrennlich. Die Frauen der Sintopriester halten auf japanischen Abbildungen in einer Hand den Weihwedel, in der anderen ein Bündel Schellen, während ein Musikant auf einer großen Trommel den rhythmischen Lärm besorgt. Auch die japanischen Götter werden darauf nachdrucksvoll aufmerksam gemacht, wenn sich notbedrängte, hilfesuchende Menschen an sie wenden. Sehr kindlich ist es, daß ein jeder Andächtige, welcher irgend einem Gotte der buddhistischen oder der alten Kamireligion ein Ersuchen vortragen und deshalb in den Audienzsaal desselben, in den Tempelraum eintreten will, an der Thüre die Glocke zieht. Es soll damit die Gottheit auf das Nahen eines Bittstellers aufmerksam gemacht werden. Da Götter „himmelweit" wohnen, so begreift es sich, daß man einen weithinschallenden Klang nötig glaubt, um die Götter wissen zu lassen, daß Gebete und Hilferufe an sie gerichtet werden sollen. Deshalb die vielen großen Glocken in Nippon.

Die Tempel stehen in Japan zuweilen inmitten prachtvoller Gartenanlagen, z. B. der Tempel des Gottes Kwannon in Jedo. Wer Kwannon ist? Er ist ein japanischer Hilfsgott, ein Vermittler zwischen den Menschen und der Gottheit und treibt nebenher noch das göttliche Geschäft des Luftlenkens und Windbeherrschens. Auf seinem Bilde fallen 36 Arme auf, welche auf die verschiedenen Windrichtungen hinweisen. Um Kwannon herum stehen Götter mit zwanzig Armen. Es gibt japanische Tempel, auf deren Plattformen tausend Bildsäulen des göttlichen Kwannon stehen. Jede Statue ist wie ein Einzelvertreter derselben Gottheit, welche in viele Personen gespalten mehr helfen und mehr Bitten anhören

[1] Transactions of the Asiatic Society of Japan. Vol. X. Contents: Translation of the Kojiki or Records of ancient Matters. By Basil Hall Chamberlain.

kann. Es ist dies zwar ungereimt, allein auf dem Boden des Glaubens gedeihen auch im Reiche Nippon keine Vernunftblüten.

Der göttliche Nothelfer Kwannon hat viel zu thun und hört auch auf ein Glockenzeichen. Die Glocke, welche ihn vor seinem Tempel in Jedo zum Anhören menschlicher Bitten ruft, ist die größte Glocke der Welt; sie ist über 72 Fuß hoch und 1 700 000 englische Pfund schwer. Nur Priester sind berufen, an der Außenseite ihrer Metallwände mit einem Riesenschlägel zu hämmern. Der Glockenklang heißt hier so viel als: Gott erhöre uns, wir rufen dich! Die Glocke erscheint da als ein Instrument, mittels dessen der Mensch mit Gott spricht.

In buddhistischen Tempeln werden Götter gleichfalls durch Glocken auf die Artigkeiten aufmerksam gemacht, welche ihnen Priester beim Altare erweisen. Der vornehmste Priester schlägt an eine kleine Glocke, während andere Gottesdiener mit Schlägeln auf lackierte Holzgefäße trommeln, die einen dumpfen Ton von sich geben. Sie begleiten auf diese Weise ihre Gesänge und Gebete mit rhythmischem Klange, um nicht Lärm zu sagen.

Daß die Glocke ein gottgeweihtes Instrument ist, beweist auch eine große Glocke in Kioto, auf deren Außenfläche im Relief Buddha dargestellt ist, welcher auf dem Urmeere des Seins ruhig dahinfährt, umgeben von Drachen.

Ein eigentümliches Andachtsinstrument hat man im Jahre 1873 auf der Wiener Weltausstellung gesehen; es war eine 3½ Meter im Durchmesser haltende Pauke, das Daidaiko, mit zwei kreisrunden, vertikal stehenden, bemalten Paukflächen, auf welchen in einem Tempel auf dem Berge Nikwo die Götter unter großem Lärm haranguiert werden.

Wie die Chinesen, verkehren auch Japaner auf musikalischem Wege mit Geistern der Verstorbenen, mit Ahnenseelen. Nach Siebold, dem großen Nipponkenner, wird alljährlich auf Friedhöfen das Laternenfest gefeiert. Es ist dies nach dem pietätvollen Glauben der Japaner eigentlich ein großer Seelenkongreß. Das Fest wird gegen Ende August gehalten; die Seelen der Abgeschiedenen kommen alle auf die Erde zurück, um diejenigen wiederzusehen, mit denen sie vormals zusammengelebt und welche sie geliebt hatten; auf den Gräbern werden Bambusstöcke aufgepflanzt, auf denen ganze Reihen von erleuchteten Laternen angebracht sind, in welchen den armen unsichtbaren Seelen lichte Grüße entgegenschimmern.

Am Abende des zweiten Festtages, wo nach der allgemeinen Annahme der Japaner die Geister wieder in ihre Heimstätten zurückkehren, wird ein kleines Fahrzeug aus Stroh gebaut, das mit Laternen und offenen Flammen geschmückt ist. Um Mitternacht werden diese Seelenkähne in feierlicher Prozession bei Musik und Gesang ans Meer getragen, wo sie vom Winde getrieben bald Feuer fangen und in der Flut aufzischend verlöschen. Es ist dies ein poetisches Allerseelenfest! Wo das Menschenherz durch Erregungen des Glaubens, Hoffens und Liebens, wie in diesem Falle, mächtig erfaßt wird, dürfen Musik und Gesang nicht fehlen.

Bei den prächtigen religiösen Festen wirken neben der Musik Frauenschönheit, Blumen, Seidengewänder und farbige Lampen effektvoll zusammen. Gustav Kreitner schildert in seinem wiederholt erwähnten Buche „Im fernen Osten“ das Fest Nerimono, welchem er in Kioto beigewohnt hat. Es spricht für einen gesunden Geschmack der Sintopriester, daß sie in der Frauenanmut den schönsten Schmuck eines Festes erkennen. Bei der Prozession Nerimono sind es denn hauptsächlich hübsche Mädchen, welche in gestickten Seidengewändern die Rolle von Göttinnen spielen, indem sie pantomimisch Mythenvorgänge darstellen.

Ein Priester mit einer Papierlaterne eröffnete den Festzug; ihm folgte ein von vier Männern gezogener Wagen mit den Portalsäulen eines Sintotempels, der mit Kerzen und Seidenbändern reich verziert ist. Dann erschienen fünf musizierende Mädchen, jedes begleitet von einigen Männern mit großen Fächern, Sonnenschirmen und Pechfackeln. Die Mädchen spielten unisono auf ihren Guitaren (Samiseng) das Lied Fuji-daiko. An diese anmutigen Wesen schloß sich ein von zehn Männern geschobener Festwagen, auf welchem vier Mädchen standen, die, feenhaft von Lampions beleuchtet, mit Trommel- und Glockenschlag ein Festlied begleiteten.

Dann folgten in mäßigen Abständen Gruppen von je fünfzig schönen, herrlich gekleideten Jungfrauen aus den besten Ständen, welche in mythologischen Scenen als Göttinnen irgend eine Rolle mimisch vor Augen brachten oder zur Ehre der Götter tanzten.

In einer dramatischen Scene drückte ein japanisches Fräulein seine Sehnsucht nach einem Priester aus, welcher ihm in einiger Entfernung im grauen Bußgewande nachging. Die beiden Liebesleute waren durch einen Blumengarten getrennt, der sich über einen der Festwägen breitete. Die Gefühlsbewegung des Mädchens wurde durch Fußbewegungen der anmutigsten Art ausgesprochen.

Musikmachende Jungfrauen schlossen den Festzug, welcher sich zu einem Tempel begab, in welchem Priester die alten und neuen Tempelschätze auf den Altar zur Schau stellten. Im Tempel wurde auch noch musiziert und damit schloß die kirchliche Feier. Keine religiöse Erhebung ohne Musik!

Hintze beschreibt auch eine Prozession, an welcher der Mikado teilnahm. Dem Festzuge wurden der Spiegel der Göttin Isanami, welche die Sonne schuf und für die Ahnfrau, die Urmutter der japanischen Herrscher gilt, sowie ein Schwert himmlischer Abkunft, das Symbol der Macht des Mikado, vorangetragen. Priester aller japanischen Religionen und Sekten zogen in hellen Haufen mit, wobei die Aehnlichkeit buddhistischer Mönche mit katholischen Priestern auffiel. Die buddhistischen mit der Tonsur versehenen Bonzen tragen nämlich bei gottesdienstlichen Verrichtungen Krummstäbe, Rosenkränze, Mitren und Weihwedel geradeso wie katholische Geistliche.

Natürlich wurde bei dem feierlichen Aufzuge des Mikado, der wie eine Gottheit verehrt wird, eine rauschende Musik aufgeführt, bei welcher Flöten, Gongs und Seemuscheltrompeten thätig waren. Nach einem Zeichen der Hofkapelle schwieg die Volksmenge, denn der Mikado hat seinen Einzug in das Allerheiligste des Tempels gehalten und wurde als göttlicher Sohn der Sonne inbrünstig angebetet.

Den Priestern in Japan geht es finanziell nicht schlecht; sie beziehen vom Glauben des Volkes eine anständige Rente und verdienen namentlich mit der Hölle viel Geld. Je mehr Almosen man ihnen spendet, desto ausgiebiger wird ihrer Angabe zufolge die Qual der Höllensträflinge abgekürzt.

In Bezug auf die Verpflichtungen der Andacht bieten buddhistische Bonzen den Gläubigen alle Bequemlichkeiten an; sie verkaufen Papiere, welche mit Gebeten und Götterbildern bedruckt sind; der Andächtige kaut diese Drucksorte und wirft der Statue des auserwählten Gottes das Ergebnis dieser Beschäftigung ins heilige Angesicht. Damit wird dem Gotte, der Andacht und den Bonzen genug gethan.

Von den Gebetsrädern wollen wir schweigen; jede Umdrehung dieses Andachtsrades bedeutet ein inniges Gebet und klingt das Rad stark, so darf man nicht zweifeln, daß Gott beim Schnurren der Gebetsmaschine jenes Frommen gedenke, welcher so sehr die Götter und die Bequemlichkeit liebt. Huc und Gabet erzählen, daß es in buddhistischen Ländern auch komplette Gebetsmühlen gebe und hoffen, daß bei etwas mehr Vorliebe für den Fortschritt die Einführung von Gebetsdampfmühlen nur eine Frage der Zeit sei.

Lehnert sah in Simonoseki bei einem religiösen Feste einen Ochsenwagen, auf welchem eine ganze Musikkapelle Platz nahm und zu Ehren der Götter Hymnen und Märsche spielte. Humbert beschreibt wieder ein Kirchenfest in Nagasaki, welches zugleich eine der Frauenschönheit dargebrachte Huldigung bedeutete. Es war das Sannofest in Jedo, welches alljährlich am 15. August mit großem Glanze von Priestern des Sannotempels gefeiert wird, in welchem der Stifter der Mikadodynastie verehrt wird.

Den Zug eröffnet Gott Tengu, der Hermes des japanischen Olymps. Der Götterbote trägt auf seinem Rücken regenbogenartige Flügel; in seinem vergnügten Gesichte hängt eine gurkenähnliche Nase, vor deren Häßlichkeit alle bösen, der Prozession hinderlichen Geister zu entfliehen haben. Humbert nennt etwas abgeschmackt diesen Festzug „eine nationale Encyklopädie in Aktion“; das will sagen, daß sie Erinnerungen religiösen und geschichtlichen Schlages erwecken soll.

Dem japanischen Götterboten schließt sich der Schutzpatron der heiligen Tänze an, welcher auf einem hohen Sitze throut; in seinem Gefolge wandelt auch ein von vier Männern in Bewegung gesetzter weißer Elefant aus Pappe. Dem Tanzgotte folgt eine Kapelle tatarischer Musikanten, die mit Schalmeien, Flöten, Cymbeln, Trommeln und Glocken mehr Lärm als Musik machen. Sie tragen Spitzhüte mit Reihenfedern und Fahnen mit dem Drachenbilde zur Erinnerung an die Kriege mit Korea.

In einer neuen Gruppe des Festzuges reitet ein Kamipriester auf einem für ihn gut

passenden Saumtier, auf einem Krebs, der von Negern umtanzt wird. Dann ziehen Bauern einen Wagen, auf dem ein Büffel, das nützlichste Haustier der Bewohner der acht Inseln, unter einer Tanne neben einem Halbgott ruht, der denselben nach Japan gebracht haben soll. Auf sechs Karren werden in malerischer Weise die Erzeugnisse der Reiskultur und das dabei verwendete Geräte vorgeführt.

Dann folgt, von Priestern umgeben, der Wagen des Mikado und ein Karren mit dem heiligen Hahn, der auch bei arischen Völkern seine sinnbildliche Rolle bis in unsere Zeit hinein spielte. Nach den Priestern kommen zwei Ungeheuer mit Tigerköpfen und Stierhörnern, welche von Rittern und Reisigen in alten Waffen- und Rüstungsstücken begleitet werden. Die letzteren werden im Arsenale des Sannotempels verwahrt.

Hierauf schreiten Priester mit heiligen Fahnen, mit Kirchengeräten und mit den Gefäßen des Sanktuariums einher. Dem Glauben folgt die Schönheit — beim Sannofeste in Jedo; umgeben von Laternenträgern kommen die sieben reizvollsten Damen aus dem Stadtteile der Theehäuser. Die Damen sind stadtbekannt und auf ihren Seidenkleidern sind nicht nur Fische, Vögel und Blumen in natürlicher Größe, sondern auch ihre Namen in Gold gestickt. Sie heißen „die Dame mit dem großen Fächer“, „die Dame mit dem Goldfisch“, „mit den Sonnenblumen, Kranichen“ u. s. w.

Im Joche der Kulturscham stehen diese Frauen nicht; allein die Priester bringen gleichwohl ebenso wie das Publikum diesen Vertreterinnen weiblicher Holdseligkeit ihre Huldigung dar. Die „Gotteswirte“ (so heißen in Japan die Bonzen) des göttlichen Mittlers Kwannon verschaffen sich nach der Prozession die Bilder der Theehausfräulein, welche an dem Festzuge teilnahmen und hängen sie im Allerheiligsten ihres Tempels auf. Zur religiösen Erbauung gehören somit nach der Ansicht der japanischen Gottesgelehrten nicht nur der Anblick der Götter, nicht bloß Gebete, reiche Almosen für die Bonzen, nicht allein musikalische Freuden, sondern auch optische Genüsse beim Anblicke der Frauenanmut ohne Heiligenschein. Von der Sündentheorie des Abendlandes sind also die japanischen Theologen nicht angekränkelt, was für ihre Welt- und Lebensanschauung bezeichnend ist.

* * *

An jedem wichtigen Lebenstage der Japaner wird gesungen und Musik gemacht; die letztere tröstet sie im Leiden und nimmt an ihren Freuden lebhaften Anteil. Bei Hochzeiten und Begräbnissen gibt sie, soweit es bei dem Entwickelungsstande der japanischen Tonkunst möglich ist, der Ergriffenheit der Herzen tonlichen Ausdruck. Beim Hochzeitszuge gehen die Musiker einem Wagen voran, auf welchem die Geschenke des Bräutigams geordnet sind, welche die Braut ihren Eltern als Beweis der Dankbarkeit für die genossene Erziehung darbringt. Jedenfalls eine originelle Verwendung der Brautgeschenke!

Die alten Nationalgötter der Japaner wollen auch ihre Festtage haben, an welchen der Glaube eine neue Festigung erhält. Solche Feiertage heißen Matsuri und kommen an Bedeutung den europäischen Kirchweihfesten nahe. Auch da stehen theatralische Aufzüge im Vordergrunde; Musiker, Sänger, Tänzer, Fackelträger, Priester, Masken, Beleuchtungen und Volksspiele tragen da zum allgemeinen Vergnügen bei. Der Beginn des Festes wird durch Glocken- und Trommelsignale kundgethan. Hinter der Musikkapelle wird das Ehrenpferd des gefeierten Gottes von Stallburschen in der alten Nationaltracht geführt; dem Ehrenroß folgen die Großpriester mit ihren Gehilfen, welche die heiligen Fahnen tragen und heilige Trommeln rühren. Büffelwagen mit Götterstatuen, Gruppen maskierter Gestalten mit Tigerköpfen, Kavalkaden in der Tracht historischer Personen ziehen mit der Prozession, welche von geistlichen Herren mit Kirchengerätschaften geschlossen wird.

Wenn sich die Japaner mit ihren Göttern beschäftigen, so gilt als das nachdrucksvollste Verständigungsmittel mit den himmlischen Wesen die Musik, welche auch von den Seelen der Verstorbenen und von Ahnengeistern sehr gut verstanden wird. Daß die japanischen Götter hochmusikalisch sind, bestätigen auch die Mythen Nippons.[1] In den Konzertsälen des japanischen Himmels geben sich meist Göttinnen musikalischen Genüssen hin; doch Götter verfertigen ihnen aus Artigkeit die Tonwerkzeuge. Ein mit Gras überspannter

[1] Japanische Märchen und Sagen. Von David Brauns, Professor an der Universität Halle. Leipzig 1885.

Bogen gibt im Himmel schon ein Saiteninstrument. Natürlich tanzen zur Musik auch die göttlichen Frauen im japanischen Olymp; doch müssen sie dabei Bedacht nehmen, daß sich ihre Gewänder beim Tanze nur mäßig bewegen, sonst lachen die zusehenden Götter, „daß der Himmel zittert." Es geht hier ebenso zu, wie vormals im griechischen Olymp, wo auch stark gelacht wurde, wenn sich ein Gott irgend eine Blöße gab.

Nach den Märchen und Mythen aus Nippon macht Musik auch in der Unterwelt ihre Rechte geltend und Sosanoo, der Gottoberste der japanischen Hölle, spielt in seinen dienstfreien Stunden das Koto.

In dem schönen, sinnigen Märchen von den „glücklichen Inseln des ewigen Lebens" wird von einem Sterblichen gesprochen, dem es gelungen ist, diese Inseln zu erreichen. Da er, trotz der vielen Genüsse im Paradiese, nicht ewig leben wollte, so flog er auf einem großen Storche zurück nach Japan und erzählte, wie er sich auf den „glücklichen Inseln des ewigen Lebens" durch Tanz und Musik, durch Gespräche mit weisen und geistreichen Männern und durch den Umgang mit schönen und liebenswürdigen Damen kostbar vergnügt habe.

Kehren wir vom Himmel zur Erde zurück. Wollen sich die Japaner nach ihren täglichen Erwerbs- und Arbeitsplagen erholen und erquicken, so besuchen sie entweder das Theater oder das Theehaus. Im Theater erfreut sie vor Beginn der Vorstellung die



X. Japanische Kotospielerin.

„unsichtbare Musik", bei welcher die Pickelflöte ein Zwiegespräch mit einer dumpfen Pauke zu halten pflegt. Mit Genugthuung wird von Forschern auf dem Gebiete der Völkerkunde hervorgehoben, daß in japanischen Theatern die Musik weniger grauenvoll ist, als in chinesischen.

In den Theehäusern der großen Städte Nippons werden von schönen Mädchen Erfrischungen geboten, zu welchen auch Musik, Gesang und Tanz gehören. Auf der Abbildung Nr. X ist eine musikalisch gebildete Tänzerin (Gescha) dargestellt, welche auf dem Koto spielt.

Das Koto ist ein Saiteninstrument, welches auf einem langen gewölbten, prismatischen Schallkasten aus dem festen Kiriholz besteht. Das sechste Heft der „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens" (Yokohama) bringt einen Aufsatz über die japanische Musik von Dr. Müller. Es wird in demselben u. a. auch das Koto beschrieben, dessen Saiten auf niedrigem Stege aufliegen und gewöhnlich von einem um den Finger befestigten Bambusstück zur Erzeugung verschiedener Töne gedrückt werden.

Das Soto-Koto ist mit 13 gleich dicken, gleich langen und gleich gespannten Saiten bezogen, welche durch zwei feste Stege gehalten werden. Es ist 72 Zoll lang und 10 Zoll breit. Der Resonanzboden hat in seinem Unterteile zwei Schallöffnungen. Die Stimmung der einzelnen Saiten geschieht durch untergeschobene bewegliche Stege. Die Töne entsprechen den Tonstufen unserer Mollleiter und breiten sich über die ein-, zwei und dreigestrichene Oktave aus.

Die Saiten sind für alle japanische Saiteninstrumente aus Seide gemacht, welche mit Wachs durchzogen sind. Gespielt wird das Koto auch mit einer $^3/_4$ Zoll langen Elfenbeinspitze; um sicher spielen zu können, reibt sich die Gescha vor dem Spiele die Hand mit Stärke ein.

In den japanischen Theehäusern werden von den anmutigen Schützlingen Apolls und Aphrodites Rund- und Sologesänge, sowie Instrumentalstücke aufgeführt. Die Abbildung XI[1] zeigt uns eine Gesellschaft von Geschas, welche von japanischen Blumen reizend umrankt, die beliebtesten Instrumente handhaben, das siebensaitige Koto, den Samiseng oder die japanische Guitarre, eine Schlag- und eine Handtrommel, die Querflöte, das Horn und die Geige (Kakiu) nicht ohne musikalische Begeisterung bearbeiten.

J. Lehnert versichert in seinem Buche „Um die Erde", daß die weiblichen Theehausorchester nicht so unharmonisch spielen, wie die chinesischen Kapellen, welche man zuerst starr bestaunt, dann auslacht. Angenehmer noch klingen angeblich die Musikchöre, welche von Frauen der Kamipriester bei Begräbnissen im Vereine mit Geistlichen und Laien aufgeführt werden.



XI. Ein japanisches Mädchenorchester.

Der Samiseng ist ein sehr beliebtes Instrument; es hat drei Saiten, ebenso viel Wirbel, einen glatten Steg; der Körper des Tonzeugs besteht aus Holz; die Ober- und Unterseite desselben wird mit Fell bespannt, welches aus Katzeneuter bearbeitet wird. Ist dieses Fell echt, so weist es kleine schwarze Flecken auf. Die Saiten sind auf die Prim, Quart oder Quint und auf die Oktav gestimmt.

Die Biwa hat vier Saiten und besitzt die Gestalt einer aufgeschnittenen Birne; der Kopf mit Wirbeln ist sieben Zoll lang. Dieses Saiteninstrument ist auf die Prim, Terz, Quint und Oktav gestimmt; gespielt wird es mit einem Hammer aus Horn, Holz, Schildplatt oder Elfenbein.

Das Kakiu ist eine Geige und wird mit dem Kiu, dem Bogen, gestrichen. Es ist ein Lieblingsinstrument der blinden Geiger, welche darauf entweder altjapanische oder moderne Stücke vortragen. Es soll kein Ohrenlabsal sein, die altjapanische Musik anzuhören; man unterscheidet da in der Flut von Vorschlägen, Trillern und chromatischen Läufen nicht die Grundtöne der Melodie; durch die Verzierungsranken wird das Verzierte ganz gedeckt. Von einer gefälligen Melodie ist keine Spur vorhanden; die Töne wanken hin und her, ohne Gliederung und ohne Ebenmaß im Phrasenbau; sie trippeln ohne jeden musikalischen

[1] Die hübsche Gruppe wurde von M. Freiherrn von Branca erfunden und gezeichnet. D. V.

Reiz auf und ab, so daß man nicht begreift, wie sich dieses Tongewirre für Musik ausgeben kann.

Gust. Kreitner hörte auf der Insel Jesso folgenden unerquicklichen Festgesang zu Ehren eines Fischgottes:



Die Schlaginstrumente der Japaner besitzen Metall- oder Holzwände mit Fellbezügen. Ein Instrument rohen, um nicht zu sagen bestialen Schlages ist das schon erwähnte U, welches wie bei den Chinesen die Form eines liegenden Tigers mit 27 scharfen Metallborsten auf dem Rücken hat, die mit einem Schlägel zum Tönen oder vielmehr zum Heulen gebracht werden.

Die japanischen Blasinstrumente werden aus Holz und aus Muscheln angefertigt; für die Zungen derselben wird nur Metall benützt.

Beliebt ist in dieser Sippe von Tonwerkzeugen das Hidschiriki, ein Bambusrohr mit sieben Tonlöchern, welche mit Metallzungen versehen sind.

In Bezug auf den Zweck der Musik werden die Instrumente in reine und unreine geschieden. Die ersteren werden bei gottesdienstlichen Verrichtungen, die unreinen bei „weltlichen" Anlässen benützt. Will man ein reines Instrument bei weltlichen Festen mitwirken lassen, so muß der Saitenbezug gewechselt werden.

Eine besondere Gruppe von Tonwerkzeugen wird beim sogenannten Nôtanz und bei der Nô-Musik verwendet, welche sich die hohen japanischen Staatswürdenträger aufführen lassen, weil dieselben ihres gesellschaftlichen Ranges wegen öffentliche Theater nicht besuchen dürfen. Dazu gehören: die große Trommel Taiko, welche auf der Außenseite mit Drachen und mit Tressen verziert ist. Dann im Interesse der helleren Lärmschattierung wieder zwei Trommeln (Tsudsumi), von denen eine auf der linken Schulter, die andere auf dem Schoße liegt (siehe Abbildung XI); ferner das Soto-Koto, die Geige Kakin, Pfeifen und zuweilen auch Monochorde, die Großväter des besaiteten Tonzeugs. Das ist die Auslese der Instrumente für die Blüte der japanischen Gesellschaft.

In Kioto wird ein tonangebendes, tausend Jahre altes, wichtiges Objekt verwahrt, eine Normalstimmgabel nämlich; sie wird als eine Relique, als Ahnfrau aller Stimmgabeln Japans hoch verehrt.

Jetzt noch wird beim Bebauen des Feldes ein Instrument benützt, welches Zauberzwecken dient. Man klingelt nämlich mit einem Schellenhalter, um Schlangen und andere Gifttiere zu vertreiben. Nach dem Gebrauche wird dieses Instrument nebst einem Spiegel, dem Bilde der Wahrheit, den Göttern verehrt und in einem Tempel aufgehängt.

* * *

Die japanischen Musiker scheiden sich in Zünfte, welche sich behufs kirchlicher und weltlicher Aufführungen zusammenfinden. Früher hielten sich die weltlichen und geistlichen Oberherrn, sowie die Fürsten Nippons Privatkapellen. Nachdem die kirchliche und Staatsgewalt in der Hand des Mikado vereinigt worden war und die Lehensfürsten ihre Vorrechte eingebüßt oder freiwillig aufgegeben hatten, blieb nur die Hofkapelle des Mikado bestehen. Doch gibt es in Japan auch Musikergesellschaften, welche gegen Entgelt bei Privatpersonen gern spielen.

Die vornehmste und geachtetste Klasse der Tonkünstler spielt nur geistliche Musik, ist fachtheoretisch gebildet und besitzt die Kenntnis der Noten, was in Japan schon für eine große musikalische Vorgeschrittenheit gilt. In der kirchlichen Musik können sich auch die Daimios, der Hochadel Japans, unterrichten lassen. Ihre Standesehre leidet nicht unter dem Einflusse der musikalischen Anrufungen der Götter.

Weniger geachtet, weil auf der Rangstufe der Kaufleute stehend, sind jene japanischen Tonartisten, welche nur weltliche Musik machen, theoretisch nicht gebildet und mit der Notenschrift nicht vertraut sind. Nur der Kotospieler ist über die Tonarten nicht im Unklaren und kennt die Notierung profaner Musikstücke.

Eine geschiedene Gruppe bilden auch die blinden Musiker, welche sich nur mit gewöhnlicher Musik abgeben. Sehr zahlreich ist schließlich die Klasse der weiblichen Musikantinnen, welche in Theehäusern japanische Ohren entzücken, europäische mißhandeln.

An der Spitze dieser Zünfte steht in Nippon ein Professor der Musik, welcher das Recht hat, tüchtige Tonkünstler zu belohnen und auszuzeichnen. So hat ein besonders hervorragender Musiker das Vorrecht erhalten, auf dem Koto die erste Saite eine Oktav tiefer gestimmt zu halten, als die Kotoschläger gewöhnlicher Art.

Eine andere Form musikalischer Vorrechte liegt darin, daß die „besseren" Musikstücke Eigentum einer bestimmten Zunft sind und von den Kapellen einer anderen Kategorie nicht gespielt werden dürfen.

Der Leibarzt des gegenwärtigen Mikado, Dr. Müller, hat die Beschaffenheit der Privatkapelle seines Herrn und der Instrumente derselben studiert und teilt in der oftgenannten, zu Yokohama erscheinenden deutschen Zeitschrift für Natur- und Völkerkunde mit, daß ein Sänger als Dirigent den Takt gibt und daß die Sänger des kaiserlichen Hoforchesters unisono singen; ihr Trillern soll dem Meckern nicht unähnlich sein. Das Hidschiriki macht sich im Orchester durch seinen arrogant kreischenden Ton bemerkbar. Ohtiki wird meist unrein geblasen; es gehört zum Geschlechte der Flöten, welche im japanischen Orchester die Rolle unausstehlicher Schwiegermütter spielen.

Koto markiert mit der Biwa einen jeden Taktanfang; beide übernehmen die Ausführung des Tongerankes, welches sich aus seiner Einförmigkeit ein ganzes Stück hindurch herauszutreten nicht traut. Samiseng springt nicht ungern vom Grundton auf die kleine Septime und macht zuweilen auch einen kühnen Satz auf die None.

Die Namen der anderen Instrumente ersparen wir uns, denn das, was sie tonlich zuwege bringen, besitzt eine täuschende Aehnlichkeit mit dem Schallgewirre bei einem Haberfeldtreiben.

Der Jahrgang 1876 der „Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde" enthält die Partitur eines kurzen Orchesterstückes, welches von der Gagaku, der Kapelle Sr. Maj. des Mikado aufgeführt wird. Koto und Biwa machen zusammen gewöhnlich dieselben Tongänge und gelangen sie zu einem Halbtone, der sich an seinen Nachbar innig anschließen soll, so lassen sie eigensinnig diesen Tonnachbar unbeachtet. Das Stück geht in G-dur, was das Koto nicht hindert, eine Tonblume zum besten zu geben, welche immer wieder zum Eis wie zu einer Zwangsvorstellung zurückkehrt. Dieses Eis vermählt sich entweder mit D oder mit G, was eine grauenhafte Tonehe gibt. Die Bambusflöte Ohtiki kreischt D, Instrument Kakko winselt E und Tonzeug Sho wimmert A; ein zweites Sho weint Fis und Hidschiriki läßt sich durch nichts abhalten, gleichzeitig G tönen zu lassen, während sich die Vorliebe des Koto fürs Eis neuerdings kundgibt. Das Tonwerk der Hofkapelle des Mikado heißt Dschioh-Raku. In Europa während einer Schlacht gespielt, könnte es auch bei einem tapferen Regimente Fluchtgedanken anregen.

* * *

In Japan gibt es wie in China Musikphilosophen, welche in mystischer Weise den Zusammenhang der Musik mit den Naturkräften nachweisen. Diese Wirrköpfe konnten mit ihren Nachweisen namentlich zu jener Zeit glänzen, in welcher die japanische Tonleiter, wie in China, über fünf Töne nicht hinauskam. Diese mangelhafte Skala wurde u. a. mit den fünf Himmelsgegenden: Welt-Mittelpunkt, West, Ost, Süd, Nord und mit den fünf wichtigsten Eingeweidestücken: Magen, Lunge, Leber, Herz und Nieren in Verbindung gebracht.

„Da Töne zu den Aeußerungen der Natur gehören, so müsse es auch fünf Töne geben." Schon den fünf Elementen, den fünf Planeten und der Lunge nebst den Adhärenzen zulieb könne es nicht anders sein. So einsichtsvoll wie dieser Schluß sind auch die japanischen musikphilosophischen Betrachtungen über den Hauptzweck der Musik. Dieser bestehe angeblich darin, alle Tugenden in einen Zusammenklang zu bringen. Möglich sei dies nur dann, wenn Seele und Körper übereinstimmen und wenn die Leidenschaften sich der Vernunft gehorsam unterordnen.

Die Musik sei auch stets mit der Höflichkeit verbunden; diese müsse aus dem Innern herauskommen, wie die Harmonie, welche im Herzen ruhend sich nach außenhin kundgeben

soll. Abbé Arnaud betont in seinen „Variétés littéraires“ die schon erwähnte Uebereinstimmung der chinesisch-japanischen Musikphilosophie mit der mystischen Musiktheorie des Pythagoras. Der griechische Philosoph will bekanntlich die sittliche Erziehung des Menschen gefördert sehen. Welche Verkennung des Wesens der Tonkunst liegt darin, wenn man ihr die Fähigkeit zuspricht, das Verständnis von Welt und Leben zu erleichtern, die Liebe zur Tugend im allgemeinen einzuflößen und die Seele im Gleichgewicht zu erhalten!

In einer ähnlich verworrenen Weise fordert die japanische Moral- und Musikphilosophie von der Tonkunst, sie solle den Menschen bescheiden und aufrichtig, rechtlich und beständig machen, sie solle ihn die ganze Welt und vor allen diejenigen lieben lehren, denen man das Leben verdankt. Wolle man den Namen eines tüchtigen Musikers verdienen, so müsse man früher eine Fundgrube von Tugenden sein. Wo fände sich nach dieser Hypothese im unmusikalischen Japan ein tugendhafter Mann?

Der entgegengesetzten Ansicht wandten sich jene mongolischen Musiktheoretiker zu, welche vor der Musik warnten, weil sie das Verderben der Sitten befördere. Sie hatten wahrscheinlich dabei jene lasciven Lieder im Auge, an welchen man zumal in japanischen Theehäusern Wohlgefallen findet, ohne es zu erwägen, daß Töne mit der Sittlichkeit gar nichts zu schaffen haben.

F. Stein behauptet, daß die japanische Musik im ganzen erträglicher sei, als die chinesische; die Tochter sei schöner als die Mutter. In der mehrfach angesprochenen, zu Yokohama erscheinenden deutschen Zeitschrift finden wir folgendes japanisches Frühlingslied verzeichnet:



Der Text verschmäht es, poetisch zu sein, wie es der Wortlaut desselben beweist:

„Wenn der Morgen graut, geht's geräuschvoll her, geht's geräuschvoll her,
Zierbäume sind aufgepflanzt, Föhren als Zierbäume, Föhrenzierbäume.

Die Föhre mit den Doppelnadeln ist so schön von Farbe, ja so schön von Farbe;
Die dreistöckige Föhre von Kadsussa-Jama, von Kadsussa-Jama.[1]

Der Gesang wird von Zwischenspielen des Samiseng bei diesem und bei anderen Liedern unterbrochen Mehr originell als melodisch reizvoll ist folgendes Lied:



Der japanische Text ist sprachlich sehr wohllautend und sangbar. Verdeutscht lautet er: 1. „Kann ich bei Dir sein, so will ich gern meine Eltern verlassen und überall hingehen und wenn ich auch mitten unter Dornen geriete, so würde mich das nicht verdrießen; es würde mich nicht verdrießen.“

2. „Soll ich auf Dich warten, so will ich mich gern außerhalb des Moskitonetzes von den Mücken zerstechen lassen; und wenn es auch dauerte, bis die Uhr sieben schlägt, so würde mich das nicht verdrießen, es würde mich nicht verdrießen.“

[1] Kadsussa-Jama ist ein Berg in der Nähe von Jedo.

Nicht ohne poetischen Wert ist folgendes japanisches Volkslied:

„Seit ich von meinem Schatz geschieden bin, gehe ich oft auf die Föhrenheide; und wie Tau von den Föhren fällt, so fallen meine Thränen.“

Die Melodie hält dem lieblichen Texte nicht die Wage, denn sie fängt also an:



Die Texte schon weisen darauf hin, daß in Japan meist Mädchen und Frauen singen; Männer der besseren Klassen singen nicht, hören aber gern dem Gesange zu. Ein von V. Holz in der „Zeitschrift für Natur- und Völkerkunde Ostasiens“ mitgeteiltes japanisches Lied lautet:

„Meine Liebe ist wie eine Abendlandschaft an der Küste bei Sumiyoshi;
Ringsum sieht man nur Grün von lauter Föhren (mazu),
Aber das Warten (mazu) ist etwas Trauriges, etwas Hartes.“

Ein anderes, derselben Quelle entnommenes Volkslied aus Nippon ist nicht ohne poetischen Liebreiz. Es heißt darin: „Wie lieblich ist es, wenn der vom Frühlingsregen durchnäßte Pfingstvogel mit der Pflaumenblüte tändelt, deren Duft sich durch den Schlag der Flügel verbreitet. Ist es auch nur ein Vögelchen, hat es doch einen sehnsüchtigen Wunsch, eine bestimmte Ruhestatt zu haben. Ich bin der Pfingstvogel, Du bist die Pflaume. Wenn ich in Bälde meinem Herrn folgen kann, ist es dann nicht, wie beim Pflaumenbaume, auf welchem der Pfingstvogel wohnt?“

In Berggreens ausgezeichnetem Volksliederwerke findet man die nachstehenden gefälligen Lieder aus Japan verzeichnet:

Nr. 1.



Nr. 2.



* * *

Auf Jesso, Sachalin und auf den südlichen Kurilen wohnt bekanntlich ein von den Japanern abhängiges Volk, die Ainos, welche nach Siebolds Vermutung in vorgeschichtlicher Zeit aus ihren innerasiatischen Sitzen beim Amur ausgezogen sind. Da sie vor aller Welt abgeschlossen leben, so blieb ihre Entwickelung vollständig gehemmt.

Ihre Religion ist leicht zu übersehen. Den Ainos erscheint ihr Hauptgott in Gestalt eines gewaltigen Tieres, des Bären, weshalb auch ihr Gruß lautet: „Der Geist und die Stärke des Bären mögen mit Dir sein!" Ihre Priester sind zugleich Dichter und Barden; sie denken für das ganze Volk und sind immer von einer Schar junger und alter Leute umgeben, wenn sie ihre Gesänge anstimmen.

Die Lieder der Ainos sind einfach und ansprechend. Folgendes Lieblingslied dieses Fischervolkes wird von G. Kreitner mitgeteilt:



Die Tonsprache der Ainos, eines den Einflüssen der Zivilisation entrückten Naturvolkes, trägt zwar sehr schlichte, aber nach dem Zeugnisse einsichtsvoller Reisenden gleichwohl mildere, wohllautendere Formen als die japanische Musik. Es zeigt sich darin deutlich, daß der Tonsinn eines Volkes sich unabhängig von bloß äußerlichen Formen der Zivilisation bethätigt. Ein Volk kann im Kunsthandwerk sehr vorgeschritten sein, eine alte Religion, sehr viele Götter, Tempel und Feste besitzen, aber gleichwohl, wie die Chinesen und Japaner, musikalisch zurückgeblieben sein.

Wenn die Gutmütigkeit der Ainos gelobt wird, so liegt auch darin ein Erklärungsgrund für ihren geweckteren Tonsinn. Die Lieder eines rohen, herzlosen Volkes müssen ohne melodischen Reiz bleiben.

Da auch der rege Familiensinn und das Wohlwollen gegen Fremde bei den Japanesen gerühmt werden, so weist dies auf ein feineres Empfinden hin, welches neben der natürlichen musikalischen Veranlagung und neben einer reizbaren und spannkräftigen Phantasie die Entwickelung und Bethätigung des Tonsinns fördert. Es läßt sich demnach annehmen, daß die Japaner früher als die Chinesen sich über die wüsten Niederungen ihrer Musik erheben werden.

Der politische und religiöse Druck, unter welchem die Chinesen leben, ist auch eine Grundursache ihrer musikalischen Zurückgebliebenheit, ihrer Gemütsverhärtung und ihres Mangels an humaner Gesinnung, welcher sich u. a. auch in ihrer grausamen Strafjustiz kundgibt. Der Segen der wissenschaftlichen Bildung blieb dem himmlischen Reiche bisher gleichfalls fern und ohne diesen ist auch auf dem Gebiete der Kunst kein Fortschritt möglich.

China wird wie in vielen andern Richtungen auch in tonkünstlerischer von Japan bald überholt werden, weil das letztere seit 1872 kräftigen Reformen auf allen Gebieten des Wissens und wirtschaftlichen Schaffens die Wege erschlossen hat.

Die gegenwärtige Regierung Japans geht ihrem Programm gemäß wohlgemut darauf aus, sich alle Vorteile anzueignen, deren sich aufgeklärte Nationen erfreuen und will zugleich „jene Fehler und Irrtümer vermeiden, welche die Geschichte der Völker aufweist." Sie will in Bezug auf die wertvollen Erwerbungen der Wissenschaft es kulturell vorbildlichen Völkern nachthun und will nachholen, was auszuführen despotische Herrscher Jahrtausende hindurch versäumt hatten. „Wir hoffen," äußerte der japanische Reformminister Ito in einer Programmrede, „durch sorgfältigen Unterricht und durch gute Erziehung des weiblichen Geschlechtes für die kommenden Generationen eine noch höhere Intelligenz zu erreichen." „Die rote Scheibe in unserer Nationalflagge soll nicht länger eine Oblate auf einem verschlossenen Briefe sein, sondern das Sinnbild der aufgehenden Sonne, die sich vorwärts bewegt und aufwärts steigt inmitten der aufgeklärten Nationen dieser Erde."

Wenn nicht ein übel beratener, herrschsüchtiger Mikado die bisher verfolgten Reformpläne durchkreuzt, so wird Japan ein glückliches Reich werden, in welchem die Harmonie der socialen und politischen Zustände auch in der Musik ihren Widerhall finden wird.

Musik in Indien.

Bei den alten Indern standen schon zweitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung Musik, Gesang und Dichtkunst in engem Zusammenhange. Die ältesten Lieder, welche im Fünfstromland südlich vom Hindukusch und am Ganges südwestlich vom Himalaya zum Preise der Götter gesungen wurden, sind im Rigveda enthalten, der im ganzen an 1020 Hymnen umfaßt. Die Sammlung derselben wurde tausend Jahre vor Christo abgeschlossen.

Es ist eine engherzige Ansicht, dafür zu halten, daß uns gebildete Abendländer die Litteratur der alten Inder eigentlich gar nichts angehe und daß sich mit ihr nur Sanskritforscher abgeben sollten. Die Früchte der gelehrten Sprachforschung sollen die Ungelehrten pflücken und genießen, wenn sie an der Gedankenarbeit der Menschheit überhaupt Interesse nehmen. Mit Recht bemerkt Max Müller: „Sofern wir in unserem Gedankenleben Arier sind, sofern ist der Rigveda unser eigenes ältestes Buch.“

Die indische Litteratur ist wenigstens um ein Jahrtausend älter als das griechische Schrifttum und gleicht an Umfang dem letzteren. Die lyrische Poesie der Inder zumal blühte um fünfzehn Jahrhunderte früher, als jene der Griechen und der Wert derselben besteht nicht bloß in ihrem Alter. Bedenkt man, daß die vergleichende Sprachwissenschaft durch sichere Nachweise es als Thatsache festgestellt hat, daß die Vorfahren der Inder ebenso wie die Altvordern der Deutschen, Griechen, Italiker, Kelten, Iranier, Slaven und Litauer vormals in derselben Sprache sich verständigt und als ein Volk gemeinsame Wohnsitze innegehabt hatten, so muß unser Interesse an der poetischen Litteratur der Inder um so reger werden, deren ideelle Eigenart doch mit dem Gedankenbesitze europäischer Völker in vielen Richtungen zusammenfällt. Es gibt u. a. so viele Aehnlichkeiten in den religiösen Grundgedanken der Arier Asiens und Europas, daß schon dieser Umstand allein der Mühe lohnt, sich mit der vedischen Litteratur, wenn auch nur obenhin, bekannt zu machen. Wird doch diese Mühe durch die vortrefflichen Werke von Graßmann, Kägi, Heinrich Zimmer, Max Müller und Albrecht Weber sehr erleichtert.

* * *

Die Melodie der religiösen Hymnen der Vedas war von der metrischen Gebundenheit derselben abhängig. Die Verse der Riglieder bestehen aus fünf, acht, elf bis zwölf Silben und weisen nach der vierten oder fünften Silbe eine Cäsur, welche gewiß auch für den Gesang ein kurzes Rasten bedeutete. Die Melodie mag aus ebensoviel Tönen bestanden haben, als Silben in den Versen enthalten waren.

Die Hymnen des Rigveda wurden vor ihrer ersten schriftlichen Aufzeichnung durch mündliche Ueberlieferung in einzelnen Sängerfamilien erhalten, deren Mitglieder Dichter waren; die Namen derselben werden im Rig genannt.

Unsere deutschen Sanskritforscher haben ermittelt, daß die Sprache, in welcher die Lieder des Rig verfaßt sind, ein sehr alter Volksdialekt ist, welcher von der Sprache der altindischen Gesetzbücher, Epen und Dramen in allen grammatikalischen Beziehungen und im Wortschatze abweicht.[1] Sie war eine in Sängerinnungen ausgebildete Kunst- und Sängersprache, bemerkt Kägi, dessen wertvolles Buch über den Rig mit großem litterarischem Geschmack verfaßt ist und den Laien in der anmutendsten Form mit den allgemeinen Umrissen des altindischen Schrifttums bekannt macht.

Die Wendungen dieser Sängersprache beweisen nach Kägi, daß die Sangeskunst seit altersher im Volke lebte und gepflegt wurde. Zuerst weilten die indischen Sänger am Hofe der Könige, welche ohne das gesungene Lob ihrer Thaten und Unthaten im Kriege nicht leben konnten. „Wie Könige durch Preisgesänge verherrlicht werden, so der Soma[2] durch die beigemischte Milch“ — heißt es im Rigveda.

---

[1] S. Adolf Kägis: Der Rigveda, die älteste Litteratur der Inder. Zweite Auflage. 1881. Leipzig.

[2] Soma war ein berauschender mit Milch gemischter Pflanzensaft.

Die Sänger (Rischi) priesen nicht bloß die Tapferkeit der Könige, sondern sie trugen auch das Wünschen und Sehnen derselben den Göttern vor, lobten der Götter Macht und dankten für die Erfüllung ihrer Bitten.

Die Rischis unterließen es nicht, darauf hinzuweisen, daß sie zum Verkehre mit den Göttern als deren Günstlinge ganz besonders geeignet seien. Wie die Könige ohne Preislieder und ohne die Fürsprache der Sänger bei den Göttern nicht gut bestehen konnten, so waren auch die Rischis von den Königen abhängig, deren Freigebigkeit ihnen den Lebensunterhalt gewährte. Die geistlichen Sänger setzten alles daran, um ihre Unentbehrlichkeit darzuthun; als Fachmänner mußten sie es ja wissen, was den himmlischen Machtherrn frommte und da beteuerten sie es denn keckweg, daß Gottesverehrung ohne ihren Gesang nichts wert sei. „Es verschmäht der jugendliche Indra den Opferbrei, der ohne Lied ihm bereitet wird“ — versichert eine Hymne des Rig.

War eine solche Glaubensbehauptung einmal ausgesprochen, so blieb sie im Gedächtnisse der Gottgläubigen unausrottbar haften. Vermochte ein König selber nicht Lieder zu verfassen und den Göttern zu Dank nicht vorzutragen, so mußte er sich an einen Sänger wenden. Zuerst haben die Könige in eigener Person für ihr Volk Opfer dargebracht; gegen Ende der vedischen Periode jedoch traten für sie die zum Götterdienste besonders befähigten Sänger ein. Darin hat man, wie Roth zuerst erklärt hatte, den Anfang und die ältere Form des indischen Priestertums zu sehen. „Welcher König einem Beistand suchenden Sänger Hilfe gewährt, den begünstigen die Götter“ — heißt es im Rig.

Könige, welche von den Göttern Gnadenspenden erwarteten, mußten die letzteren auch den priesterlichen Sängern zuwenden. Diese unterließen es nicht, zu versichern, daß ihr Beruf unmittelbar von Indra stamme und daß sie ein festbegründetes göttliches Recht besäßen, für ihre Hymnen Gaben zu erhalten. Diese geistliche Behauptung gewann bald die Kraft eines Glaubenssatzes, für welchen es in den Vedas manche Beweisstellen gibt.

„Laß zerrinnen das erworbene Gut derer, welche aus unseren Liedern Nutzen ziehen, ohne zu spenden“ — flucht in aller Frömmigkeit ein geistlicher Lyriker im Rig. Eine andächtige Verwünschung liegt auch in einer anderen Vedahymne, in welcher priesterlicher Eigennutz unverhohlen zu Worte kommt. „Jetzt bin ich des Schlafes überdrüssig und des nichtsspendenden Reichen,“ — heißt es da; „mögen beide flugs umkommen.“

Die Rischis nannten geizige Personen, welche mit Gütern gesegnet waren, ohne der Priester freigebig zu gedenken, einfach gottlos und fluchten der Götter Ungnade auf sie herab, während die mit Gaben nicht kargenden gesegnet wurden.

In einem Liede des Rigveda wird bedeutet: „Zu dem Freigebigen, reichlich Spendenden eilten von allen Seiten die schwellenden Ströme der Fruchtbarkeit; — der, welcher reichlich spendet, wandelt unter den Göttern, dem strömen die Flüsse Fett und Fruchtbarkeit zu, dem strotzt die Milchkuh immerdar; — jene, die reichlichen Opferlohn geben, erlangen Unsterblichkeit; — die Spender reichen Opferlohns verlängern ihr Leben. Nicht sollen die Freigebigen in Not und Schuld geraten; nicht sollen die ihre Pflichten gewissenhaft erfüllenden Opferherrn dahinaltern; alles diene ihnen zur Schutzwehr! Den Nichtsgebenden treffe jedoch jegliches Leid!“

Die lyrischen Sänger der vedischen Periode haben es, wie man sieht, vortrefflich verstanden, ihren persönlichen Nutzen mit dogmatischen Stützen zu umgeben und für wirkliche Güter und Genüsse Phantasiewerte anzuweisen. Geschäftsklug wie die Priestersänger der Inder schon waren, stellten sie zur Aufmunterung und Darnachachtung einige Musterarten königlicher Geschenke auf. So rühmten sie es in einem Liede zur Ehre der Götter und zum Vorteile der Geistlichkeit, daß ein König seinem Sänger „zehn braune Gespanne samt Wagen und Sklavinnen geschenkt habe; 1060 Kühe folgten nach.“ Auch innerhalb einer abendländischen Gemeinschaft von Glaubenden hat man es bekanntlich im Mittelalter ausnehmend gut verstanden, für jenseitige Glaubenswerte diesseitige Belohnungen entgegenzunehmen.

Bescheidenheit war nach dem Mitgeteilten keine Standestugend der altindischen geistlichen Sänger. Ist einem Könige mit Hilfe seiner Soldaten irgend ein Waffenerfolg gelungen, so pflückten die Priester die Früchte des Sieges, welchen sie mit aller Bestimmtheit und Entschiedenheit ihrer Fürsprache bei den unsterblichen Göttern zuschrieben. Sie

nützten jede Gelegenheit zur Kräftigung ihres Einflusses und ihrer bürgerlichen Macht aus, auf welche sie übrigens bei ihrer Bildung auch Anspruch erheben durften. Ihr Appetit nach Macht wuchs während des Genusses derselben.

Wie Heinrich Zimmer in seinem kostbaren, preisgekrönten Werke „Altindisches Leben" ausführt, hörten die Rischis nach Erstarkung ihres gesellschaftlichen Ranges und Einflusses auf, für ihr Singen und Sagen sich Geschenke zu erflehen sowie die Wahl und Zahl derselben der Großmut der Könige und Reichen freizustellen. Das Beschenken der Priesterkaste wurde zu einer Pflicht erhoben und der Lohn, welchen der altindische Klerus für seine keineswegs anstrengende und wenig fruchtbare Thätigkeit bei Opferfesten forderte, wurde für jeden Fall festgestellt.

Endlich kamen die heiligen Dichter und Sänger in ihrer Selbstabschätzung dahin, sich für Stellvertreter der Götter, ja diese von ihren Gebeten ganz und gar abhängig zu erklären und sich selbst als unverletzlich zu bezeichnen. „Ein Brahmane ist unverletzlich wie Agnis liebe Gestalt; denn Soma[1] ist sein Verwandter, Indra sein Beschützer vor Unbill" — heißt es im Atharvaveda.

So hatten sich die Rischis, welche zuerst die Kriegsthaten der indischen Fürsten bescheidentlich besungen hatten, zu Verwandten, ja zu Herrn der Götter und Menschen emporgearbeitet. Der Weg vom gesangsfreudigen Verfassen epischer und lyrischer Gedichte zu einer alles Maß überwachsenden politischen Macht wies allerdings viele Entwickelungsstufen auf, allein er wurde zurückgelegt.

So viel von den sangeskundigen indischen Priestern, welche mit Hilfe der Dichtkunst und des Gesanges sich zum mächtigsten Stande im alten Indien emporgeschwungen hatten. Sie zehrten mit Genugthuung an den hohen Zinsen, welche ihnen das Kapital des Glaubens und ihre Gesangskunst getragen hatten.

* * *

Ein anderer Teil der altindischen Litteratur, der Samaveda, hat gleichfalls ein musikgeschichtliches Interesse und zwar deshalb, weil er das Gesangsbuch der Priester gewesen war. Der Samaveda besteht aus 1800 einzelnen, zum größten Teile den Liedern des Rig entnommenen Versen, welche hier aus ihrem Zusammenhange herausgerissen und meist ohne alle innere Verbindung zusammengestellt sind.

Dieses Gesangsbuch wurde bei gottesdienstlichen Verrichtungen von den Priestern gebraucht, von welchen die sinn- und zusammenhangslosen Verse zur Zwiesprache mit den Göttern gut genug gefunden wurden. Nach Kägi mußten sich die einzelnen Verse aus dem Rig gewisse „musikalische Modifikationen gefallen lassen" und hießen dann Sâman, Gesang, der beim Gottesdienste der alten Inder vorgetragen wurde, bei welchem die Priester nicht Wein, sondern Soma opferten.

Gesungen wurden auch die Gebete, welche im Jagurveda, sowie die Zaubersprüche und Beschwörungen, die im Atharvaveda enthalten sind.

Nicht nur der Gesang, auch die Instrumentalmusik wurde von den Indusbewohnern für eine Ausdrucksform gehalten, in welcher man den Göttern am verständlichsten und eindringlichsten Bitten um ihre Gunst vortragen durfte. Die Machtherrn des Himmels wurden bei Opfern nicht bloß mit Preisliedern umschmeichelt, der Gesang wurde auch von Instrumenten eingeleitet und begleitet. „Die Harfe soll ertönen, die Saite erklingen, die Saite soll schwingen, Indra ist das Preislied zugedacht" — bemerkt ein Lied des Rig.

In Hymnen des Rig- und des Atharvaveda wird die Musik als ein kostbares Lebensvergnügen gefeiert; des Urhebers der Tonkunst und der Erfinder der Tonwerkzeuge wird darin dankbar gedacht. In einem Liede des Rig wird erwähnt, „daß zur Ehre der Götter nicht nur Musiktöne, sondern auch Milchströme dahinflossen."

In der Zeit, in welcher die lyrischen Gesänge des Rig gedichtet wurden, hat man Cymbeln, Klappern, Lauten, Harfen, Flöten und die auch jetzt noch bei den Hindus sehr beliebte Vina als Instrumente verwendet. Nach einer Mythe ist den Göttern eine Nymphe

[1] Soma war nicht bloß ein berauschender Pflanzensaft, sondern auch die Erhebung desselben zu einer göttlichen Person.

entlaufen und hat sich in einen Baum geflüchtet; aus dem Holze desselben wurden Lauten und Flöten verfertigt, in welchen die Nymphe immer wieder ihre Stimme ertönen läßt. Ist das nicht poetisch?

Ueber den Bau der Trommel erfährt man im Atharvaveda manches; sie war ein hölzernes, mit Leder bezogenes Gestell und wurde vor einem Kriege mit Opferschmalz eingerieben; eine mit heiligem Fett eingelassene Trommel führte immer zum Siege, denn ihr Lärm wirkte magisch. Im Atharvan heißt es darüber: „Laut rasselt die als Krieger sich gebärdende Trommel, die aus Holz verfertigte, mit Leder überzogene; die Stimme schärfend, den Gegner niederwerfend donnere sie wie ein siegreicher Löwe.“ Der lebhaften Phantasie eines altindischen Dichters war es auch ein leichtes, von einem „lederbezogenen Holzkasten“, von der Trommel zu äußern, daß er „wie ein Stier nach der rindernden Kuh brüllte.“

Der Mut der altindischen Krieger wurde nicht bloß durch Trommeln sondern auch durch Blasinstrumente befeuert. Eines der letzteren wird Bakura genannt. Im Rigveda heißt es nämlich: „Mit dem Bakura auf die Feinde los blasend, verschafften die Kämpfer weiten Glanz dem Ariervolke.“ Ein geistvoller deutscher Sanskritforscher nimmt an, daß die indische Tapferkeit auf dem Schlachtfelde auch durch Töne des Dudelsacks gehoben wurde.

Nach dem Jagurveda bestand eine altindische Kapelle aus Trommelschlägern, Lautenspielern, aus Flöten- und Muschelbläsern, sowie aus Händeklatschern, welche bekanntlich noch jetzt bei Naturvölkern den Taktschlag besorgen.

* * *

Es duldet keinen Zweifel, daß der Gedankeninhalt der vedischen Hymnen weitaus den Tongehalt überragte, der sich in den Melodien derselben kundgab. Viele Lobgesänge des Rig sind von einem bedeutenden dichterischen Werte; sie gewinnen durch ihre reizvolle Naivität, naturfrische Sinnlichkeit und interessieren wegen ihrer großen religionsgeschichtlichen Bedeutung.

Eine Blütenlese aus den Hymnen des Rig kennen zu lernen, sollte jeder bemüht sein, der Poesie überhaupt schätzt. Die Vedasänger behaupten mit einnehmender Innigkeit, „daß sie mit dem angenehmsten Liede das Kleid Gottes am Saume fassen wie der Sohn des Vaters Gewand hält;“ — sie senden ihre Andacht himmelwärts, „damit der angeflehte Gott sie ergreife, wie die Mutter die Hand des liebsten Herzenssohnes.“ Der angerufene Gott „möge sich die Lieder zum Schmuck an den Leib heften, wie die Sterne am Himmel und sich an den Liedern freuen, wie sich der Bräutigam an der Braut freut.“

Hält man sich an Graßmanns tüchtige Uebersetzung des Rigveda (Alfred Ludwigs Uebertragung ist für den Laien geradezu ungenießbar), so gewinnt man einen sicheren Einblick in jene Werkstätte, in welcher die menschliche Phantasie Götter schafft, besingt und um „alles Gute“ anfleht.

Eine Gruppe von Hymnen ist an Agni, den Gott des Feuers, gerichtet; es werden darin die physischen Eigenschaften des Feuers geschildert, dessen wohlthätige Einflüsse gerühmt und dann dem Gotte Bitten in der Voraussetzung vorgetragen, daß er dieselben mit großem Vergnügen erfüllen werde. Die Vergleiche in den Hymnen an Agni zeichnen sich durch ihre herzerfrischende Kindlichkeit aus; so heißt es in einem Preisliede an den Feuergott: „Dir, Agni, jauchzen Nächte und Morgenröten zu, wie in den Ställen Kühe nach dem Kalbe schreien.“ Dann wird von Gott Feuer bemerkt, „daß er leuchtend strahle, gleichwie ein weltberühmter Held;“ man sehe das Feuer wie eigenes Gut wachsen; „es strecke zu den Pflanzen seine Zunge und schüttle wie ein Wagenroß den Schweif.“ Die lebhafte Bewegung der Flammenzungen wird in einer anderen Hymne auch mit dem „freien Herumschweifen hirtenloser Rinder“ verglichen.

In den Liedern an Agni wurde zuerst dem Gotte sehr viel Angenehmes ins Gesicht gesagt, dann erst quollen die Wünsche des Bittenden reich hervor. So halten es auch kluge Kinder, welche ihre Eltern zuerst liebkosen, um dann mit dem Anliegen ihres Eigennutzes herauszurücken.

Ein in den Vedahymnen stark umschmeichelter, volksbeliebter Gott war Indra. Er wurde als Beherrscher der ganzen Welt, der Götter und der Menschen gedacht, der unter allen Wesen durch Größe, Macht und Kühnheit hervorragt. Zur kräftigen Hilfe erschien

er besonders dann geeignet, wenn ihm viel Soma beim Opfer vorgesetzt wurde. Es wurde bereits erwähnt, daß Soma aus dem berauschenden Safte einer Gebirgspflanze bereitet wurde; der Milchsaft der Pflanze wurde durch Schafwolle filtriert, dann geklärt, mit Kuhmilch sowie mit Gerstenkörnern vermischt und nach eintägiger Gährung schon konnte der Labetrunk dem Indra vorgesetzt werden. An der Opferstätte wurden dem Gotte und seinen Begleitern, den streitbaren Maruts, aus Streu Sitze bereitet und während Sprüche und Lieder gesungen wurden, goß man dem Indra und seinem Gefolge Soma zu.

In den Hymnen an Indra wurde demselben geradeso wie dem Feuergotte alles Verbindliche nachgerühmt und am Ende der Schmeichelworte und Lobpreisungen stürzten die Wünsche menschlicher Selbstsucht wie ein Gießbach hervor. Die Bitten waren nie bescheiden; man wollte „alles Gute", manches Bessere und womöglich das Allerbeste von Indra erhalten und hoffte besonders dann auf Gewährung des Erbetenen, wenn der Gott durch den Somatrunk in gute Laune versetzt gedacht wurde. Waren doch die indischen Götter überhaupt nichts anderes, als Organe für Erfüllung menschlicher Herzenswünsche.

Die Definition Indras wird im Rig ausführlich genug gegeben; er hatte viel in der Natur zu thun, denn es wurde ihm fast alles im Weltverwalten zugemutet und zwar in jener liebenswürdigen Form der Unwissenheit, welche sich von gottesgelehrtem Hochmut und Dünkel abseits hält.

Einzelne Einfälle über die Größe Indras frappieren durch ihren poetischen Schwung. Allerdings wird Indra auch als großer Zecher gefeiert, welcher nur im Somarausche Großes vollführen könne, und wird wie ein Mensch dargestellt, der nur dann etwas für den Hilfsbedürftigen thut, wenn dieser Gegenspenden leistet. „Laß uns teilhaben an der Gütergabe, denn Kraft verleihen dir diese unsere Tränke," heißt es in einem Liede des Rig. „O trinke, trinke, Indra, Held, den Soma, den Bauch dir füllend; möge dich des Rausches Trank stärken."

Nur von einem gutbewirteten Indra wurde freundliches Entgegenkommen von den Bittenden erwartet, deren Wünsche, wie erwähnt, jede Form des physischen und moralischen Wohlergehens betrafen. „Schenke einen Freund uns, — in unseren Kämpfen hilf uns schön, o Retter, — gieb, gewähr uns Weisheit, — miß uns zu und bringe her, gieb Gut des Leibes, du bist ja so reich daran." „Die besten Schätze reich uns dar, o Indra; — des Geistes Einsicht, stetes Glück und Wohlsein, der Güter Mehrung und des Leibes Gesundheit, der Rede Liebreiz und das Glück der Tage."

Dabei wird Gott Indra mit poetischen Gleichnissen gestreichelt. „Wie eine Maid, die unvermählt beim Vater weilt, geh ich dich an um Liebeshuld!" „O Priester, wie mit Milch das Euter der Kuh, so füllt mit Soma an den gütigen Indra; — ich kenne ihn .... der Heilige merkt auf jenen, der mehr ihm zuteilt."

Je mehr Soma dem Gotte zugedacht wird, desto üppiger kann die Hoffnung auf Freigebigkeit des „Herrn der himmlischen und irdischen Güter" in die Halme schießen. „O Priester, den Indra füllt mit Soma, wie der Scheffel mit Korn gefüllt wird." „An starken Tränken, Indra, dich erfreuend, aus den drei Kufen trink, o Held den Soma, voll Trinkerlust, den Schnurrbart kräftig schüttelnd."

Indra wird da als ein schnurrbärtiger Held gedacht, mit welchem dann erst ein helles freundliches Reden möglich ist, wenn ihm das Gemüt durch einen berauschenden Trank offen geworden ist. „Mit Eimern gießt dem Indra zu den starken Rauschtrank, denn stets begehrt der Held davon zu trinken; — gießt es dem Biere zu! — das ja eben wünscht er. In Tränke hüllt ihn, wie ein Roß in Decken." Ebenso kindlich wird dem göttlichen „Stier, Roß, Büffel" Indra in einer Hymne zugerufen: „Ehe uns Bedrängnis noch erreicht, komm her zu uns, wie zu dem Kalb die Kuh von Gras gesättigt eilt."

Diese Indrahymnen sind eigentlich frische, heitere Trinklieder, deren Tonweisen gewiß nicht den Charakter jenes wehmütigen Sprechgesanges (Kantillation) getragen haben, welchen wir aus den Resten alter gottesdienstlicher Melodien kennen. Prüft man die Lieder in den Sammlungen indischer Gesänge, so fällt folgende Weise auf, welche alt sein und sich an kurze Verse angelehnt haben mag:





Man merkt an der Dauer der einzelnen Töne dieser Weise genau die Kürze oder Länge der Verssilben und den Schluß der Verse selbst. Nicht ohne rhythmischen Reiz sind jene Takte dieses Liedes, in welchen eine Viertelnote inmitten zweier Achtelnoten zu stehen kommt. Bekanntlich findet man das nachdrucksvolle Heraustreten der zweiten längeren Note nach der kurzen ersten in einem engen Taktrahmen auch bei Liedern von Zigeunern, welches Wandervolk aus Indien stammt.

* * *

Ein jeder abendländische Theologe wird die Nichtigkeit des Gottes Indra gern zugeben; gleichwohl lebt das Andenken an diese Glaubensgestalt in den Hymnen fort, welche derselben gewidmet waren; es schimmert aus den Indraliedern echte Poesie, wie farbige Krystalle aus einer Druse hervorleuchten. Das ist der positive Wert und Gewinn, welchen man diesem längst entthronten Gott zu danken hat.

Dem Leser dürfte es willkommen sein, wenn er mit einer anderen Gruppe von Indrahymnen bekannt gemacht wird, in welchen ein edler schwungvoller Grundton herrscht. Die 12. Hymne im zweiten Buch des Rig lautet:

„Der festigte die Erde, als sie wankte,
Und stehen hieß die aufgeregten Berge,
Den weiten Raum der Luft ermaß, den Himmel
Zusammenhielt, — das ist, o Menschen, Indra!

Der alles schuf, was sich bewegt hienieden,
Der hehre Gott, von dem sie zweifelnd fragen:
„Wo ist er?“ — spottend sagen: „Indra ist nicht!“
Doch sieh, er streicht wie Geld des Feindes Gut ein!

Glaubt fest an ihn! — Das ist, o Menschen, Indra!
Des Matten Kräftiger und des Armen Beistand,
Des Beters Helfer und des flehenden Sängers,
Der Trinkermund, das ist, o Menschen, Indra!

In dessen Macht die Rosse und die Rinder,
Die Wagen alle sind und alle Völker,
Der schuf die Sonne und die Morgenröte,
Der Wasser Hort, das ist, o Menschen, Indra!

Ohne dessen Beistand Männer nimmer siegen,
Den alle Kämpfer sich zu Hilfe rufen,
Der auch das Feste wanken macht, an Stärke
Jedwedem gleich, — das ist, o Menschen, Indra!

Der alle, die da großen Frevel üben,
Ehe sie's vermuten, mit dem Pfeile tötet,
Dem Trotzenden nicht nachgibt, selber trotzend,
Des Feindes Unheil, das ist, o Menschen Indra![1]

---

[1] Uebersetzt von Graßmann.

Wenn es in einer anderen Hymne (II, 16) heißt: „Beide Welten (die Ober- und die Unterwelt) umfassen deine Größe nicht“ oder wenn im Indraliede II, 17 gesagt wird: „Der Held, umpanzernd in den Schlachten seinen Leib, setzt vermöge seiner Größe den Himmel sich aufs Haupt,“ so bestricken uns diese Einfälle durch ihre edle Einfachheit, Kindlichkeit, ja Erhabenheit. Wenn es von Indra weiter heißt (II, 17): „Er festigt der Berge Ueberhang mit Kraft, beförderte der Wasser widerstrebend Werk; die Erde legte fest er, sie die alles nährt, mit Kunst den Himmel stützend vor dem Niedersturz,“ so klingt auch da ein Ton des Naiverhabenen an, welcher uns sympathisch anmutet.

Die Anrufe des Dichters Vasischta an Indra haben diesen längst schon entthronten Gott gleichfalls überlebt. In einem der dreizehn Lieder dieses Poeten an Indra wird u. a. bemerkt:

„Auch aus der Ferne komm zu unserem Mahl her,
Wenn hier du bist, so höre uns!

Denn diese Beter sitzen hier bei deinem Trank,
Wie Fliegen bei dem Honigseim.

Auf Indra setzten kühn die Sänger ihr Begehr,
Wie auf den Wagen ihren Fuß.“

Wie reizend sind diese kindlich schlichten Gleichnisse, wie ansprechend ist dieses Nebeneinander des Natürlichen und Uebernatürlichen!

Allerliebst sind auch folgende zwei Lieder des Rig:

„Wenn Indra ich so viel des Guts
Besäße, wie dir eigen ist,
Dem Sänger teilt ich reichlich zu, o Güterquell,
Nicht gäb ich ihn dem Elend hin.

Ich wollte spenden dem Verehrer Tag für Tag
Des reichen Guts, wo er auch sei,
Denn nichts ist werter uns als du; — Verwandte nicht,
O Held, und selbst der Vater nicht.“

* * *

„Wir schrein an, o Held, zumal
Wie ungemolkene Kühe dich,
Den himmelsgleichen, der du das, was geht, beherrschest,
O Indra, sowie das Stehende.

Kein Anderer ist im Himmel, auf der Erde wie du
Gewesen nicht, noch wird er sein;
Nach Roß und Rind verlangend flehn wir, Indra, dich
O Reicher, opferbringend an.“

* * *

Steckt nicht schalkhafte Laune in jenem Indraliede, in welchem die Freigebigkeit des Dichters dem Gotte als Muster für den Fall hingestellt wird, als der Poet so viel besäße wie Indra? Einem solchen Schalk von Dichter gegenüber mußte sich ein Gott schon zusammennehmen, um nicht von ihm beschämt zu werden.

Ein anderer witziger Poet des Rigveda ist Apâlâ; von einer Hautkrankheit heimgesucht bringt er Indra ein Somaopfer dar und richtet folgende muntere Bitte an ihn:

.... „Ob er's vermag und ob er's thut?
. . . .
Drei kahle Flächen siehst du hier,
Laß Keime treiben alle drei:
Den Kopf des Väterchens, das Feld
Und, Indra, meinen siechen Leib.

Hier dieses unser Ackerland,
Dazu auch meinen eigenen Leib
Und dann den Kopf des Väterchens
Laß Haare treiben alle drei."

Man muß mit einem Gotte auf einem sehr freundschaftlichen Fuße stehen, wenn man sich herausnehmen darf, ihm solche Scherze vorzutragen.

* * *

Einer der genanntesten und angerufensten vedischen Götter ist Varuna. Er wird als der „höchste Herrscher", als der Verwalter der Welt bis zu ihren letzten Grenzen, als der Schöpfer und Erhalter der Natur, als oberster Gesetzgeber, als erster Machthaber über Menschen und Götter, als gerechter Richter, der die verhängten Strafen auch selbst vollzieht, sowie als thronender Gott bezeichnet, der mit seinem Sonnenauge die Werke der Menschen betrachtet.

Varuna, der Allumfasser und Justizgott, wird in einer Hymne ersucht, den Flehenden hundert Herbste erleben zu lassen, ihm den „Strick der Sünde" abzunehmen, die Feinde zu vernichten, das Büßen fremder Schuld zu vereiteln, dem Beter mächtige Freunde zu verschaffen und von ihm das Unheil zu lösen, wie vom Kalbe die Halfter genommen wird.

Von großem Interesse ist eine Hymne von dem Dichter Vamadeva, in welcher Varuna, der höchste Gott der ältesten vedischen Zeit und Indra, der Gott einer späteren kriegerischen Epoche, ihr Eigenwesen im stolzen Tone selber beleuchten. Varuna entwirft folgendes Bild von sich selbst:

„Ich bin der König, mir gehört die Herrschaft,
Dem Allbeleber aller Götterscharen;
Die Götter folgen Varunas Geboten,
Der Menschen höchsten Zufluchtsort beherrsche ich.

Ich bin der König Varuna, mein eigen
Sind diese ersten himmlischen Gewalten;
Die Götter folgen Varunas Geboten;
Der Menschen höchsten Zufluchtsort beherrsche ich."

Ich bin, o Indra, Varuna und mein ist
Das tiefe, weite, segensreiche Weltpaar (Himmel und Erde);
Als weiser Künstler schuf ich alle Wesen,
Den Himmel und die Erde, ich erhielt sie.

Ich ließ die triefenden Gewässer schwellen,
Befestigte im heiligen Sitz den Himmel u. s. w.

Keine Rede, Varuna schildert da seine Machtherrlichkeit wie ein selbstbewußter, aber zugleich wie ein gebildeter Gott, mit welchem sich gut verkehren läßt. Indra hinwieder äußert in jener Hymne Vamadevas über sich selbst: „Mich rufen an die roßbegabten Männer im Kampfe. Ich Mächtiger errege die Schlacht, ich Indra rege auf den Staub, von übergewaltiger Kraft bin ich. Der Götter Kraft selbst sie hemmet nimmer mich, den unbezwungenen."

Varuna erwidert auf die selbstbiographischen Notizen Indras mit neidloser Sachlichkeit: „Deine Macht kennen alle Wesen . . . . dich, Indra, rühmt man als den Feindetöter uns." Varuna, der älteste Gott läßt also die jüngere volksbeliebte Gottheit vollauf gelten mit der Würde eines Königs, dessen Thron feststeht.

Ein anderer Sänger des Rigveda, Atri, widmet dem Gotte Varuna auch ein Loblied, „ein tiefes, weil er die Erde als einen Teppich für die Sonne ausgebreitet hat, wie das Fell der Schlächter." „Varuna dehnte aus in Wäldern kühle Lüfte, schuf Milch in Kühen, in den Rossen Raschheit, im Herzen Weisheit, in den Wolken Blitze, die Sonne am Himmel, Soma auf den Bergen." Atri staunt es als ein Wunder des Weltgeschehens an, daß „nicht alle Ströme in ein Meer rinnen, welches dann überfließen müßte." Die Unkenntnis der Natur ist auch da die Quelle des Wunderglaubens.

Varuna ist ein Gott der Gnade, ein allgemeines Organ für die Lossprechung von Sünden, für Verzeihung arger Fehler. Atri singt ihn also an:

„Welch Unrecht wir gethan am Busenfreunde,
Am liebenden Genossen, was am Bruder,
Am eigenen Hause oder auch am fremden,
Das Unrecht alles, Varuna, verzeihe!

Wenn wir getäuscht beim Spiel wie falsche Spieler,
Wenn wir gefehlt, unwissend oder wissend,
Was uns verstrickt, das alles löse du uns Gott Varuna,
Und wieder seien wir lieb dir."

* * *

Der Dichter Vasischta hält sich für einen intimen Freund des Gottes Varuna. In einem vertraulichen Zwiegespräche zwischen Gott und Dichter wird bemerkt:

„Varuna ließ aufs Schiff Vasischta steigen,
Macht ihn mit Wunderkraft zum Dichter....

Wohin ist unsere Freundschaft nun geraten,
Da wir doch sonst so liebevoll verkehrten?"

Schließlich rechnet Vasischta darauf, daß ihm sein göttlicher Freund alle Sünden verzeihen werde.

Welche Betonung diese prächtigen Hymnen an Varuna gefunden haben, darüber sind bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung nur Vermutungen gestattet. Vielleicht gehört die nachstehende Tonweise zu den alten indischen Opfergesängen:



Der Gliederung dieser Melodie sowie dem Zeitwerte der Noten merkt man die kurzen und langen Silben, die Cäsuren und Versschlüsse deutlich an.

Beachtenswert ist es, daß die Hymnen an Varuna, welcher ursprünglich eine Personifikation des allumfassenden Himmels gewesen, vielfach an den ideellen Gehalt und an die Ausdrucksweise der Psalmen im alten Testamente gemahnen. Ad. Kägi gibt in seinem trefflichen Buche über den Rigveda viele Beweise dafür an.

* * *

Im zehnten Buche des Rigveda begegnet man unter dem Titel: „Entstehung der Welt" einer merkwürdigen Hymne, deren Inhalt Graßmann also angibt: „Aus der anfänglichen Leere und Oede ward das Eine (die Gottheit) durch die Macht der Wärme und durch des Geistes Regung geboren; da fanden die Weisen die erstgebornen Götter, das Band des Daseins. Gleichwohl bleibt die Schöpfung ein ungelöstes Rätsel." Das Gedicht lautet:

„Zu jener Zeit war weder Sein noch Nichtsein,
Nicht der Luftraum, noch der Himmel darüber;
Was regte sich? Wo? In wessen Obhut?
War Wasser da? Und gab's den tiefen Abgrund?

Nicht Tod und nicht Unsterblichkeit war damals,
Nicht gab's des Tages noch der Nacht Erscheinung;
Nur Eines hauchte windlos durch sich selber
Und außer ihm gab nirgend es ein anderes.

Nur Dunkel war verhüllt von Dunkel, anfangs,
Und unerkennbar wogte dieses alles;
Vom leeren Raum war zugedeckt die Oede,
Das Eine ward durch Macht der Glut geboren.

Da regte sich zuerst in ihm Begierde,
Als sich des Geistes erster Same zeigte,
Es fanden da das Band des Seins im Nichtsein
Die Weisen suchend mit des Herzens Einsicht.

Und quer hindurch war ihre Schnur gezogen;
Was war darunter? Und was war darüber?
Erzeuger waren und es waren Mächte,
Und Schöpferkraft war unten, Streben oben.

Wer weiß es recht? wer mag es hier verkünden?
Woher entstand, woher sie kam die Schöpfung?
Ob durch sein Schaffen erst die Götter wurden,
Wer weiß es doch, woher es sei gekommen?

Von wannen diese Schöpfung sei gekommen,
Ob sie geschaffen oder unerschaffen; —
Der auf sie schaut im höchsten Himmelsraume
Der weiß allein es, oder weiß er's auch nicht?"

* * *

Dieses Weltentstehungsgedicht gehört zu den tiefstgedachten, edelsten Hymnen, welche von bedeutenden Poeten je geschaffen wurden.[1] Tondichter von dem Range eines Gounod und Heinrich Zöllner, welche beide für die philosophischen Betrachtungen des Goetheschen Faust die geeignete, mystischdumpfe, tiefmelancholische Betonung gefunden hatten, würden auch für das eben mitgeteilte wunderbare Gedicht des Rig das entsprechende dunkle Tonkolorit finden. Welche Betonungsform für die alten Vedalieder die indischen Priestersänger selbst gewählt hatten, darüber wird uns gewiß noch die Forschung unserer deutschen Sanskritgelehrten Aufschluß geben, da die Quellen hiefür vorhanden sind.

In der letzten Strophe der Hymne von der Weltentstehung dämmern Zweifel des geistvollen Dichters über das Wesen der Welturſache auf; er fragt, ob die Rätsel des Daseins etwa selbst der vom höchsten Himmelsraume Herabschauende nicht verstehe. Es gab Dichter des Rig, welche auch an Indras Dasein zweifelten. Ein solcher Skeptiker stellt in einem Liede die Fragen: „Wie, höret denn, was gerufen wird, Indra? Wo denn, wo ist sein reicher Trosteszuspruch? Warum nennt man ihn freigebig gegen den Sänger? Wenn Indra wirklich ist, erhebt ein lautes Loblied um die Wette. „Den Indra gibt es nicht!" — so sagt mir mancher. „Wer sah ihn denn? was sollen wir ihn preisen?" — Da erscheint dem frevelhaft Zweifelnden Gott Indra in eigener Person und führt mehr polternd als würdevoll den Beweis seines wirklichen Daseins also: „Ich bin's, o Sänger, sieh Mich an, hier steh ich, und ich bin mehr, als alles Sein und Wesen; — des frommen Mannes Weisung hebt mich freudig, — zerschmetternd werfe ich Geschöpfe nieder."

[1] Beachtenswert ist es, daß man den Grundgedanken dieses kosmogonischen Gedichtes zum Teile in den Betrachtungen der griechischen Philosophen der älteren ionischen Schule über die Natur begegnet. Heraklit von Ephesus hat mit dem Vedadichter das Feuer und die Liebe für den Urgrund der Dinge, sowie den Geist für einen Teil des allgemeinen Feuers erklärt. Die Ansichten der ältesten griechischen Philosophen haben unzweifelhaft ihre Ursprungsstätte im Induslande, dessen Litteratur bereits 1500 Jahre vor den Anfängen der griechischen Philosophie geblüht hat.

Wir widerstehen der Versuchung, weiter den Wert der altindischen Gesänge zum Lobe der Götter zu prüfen, um kurz noch auf die weltlichen Lieder im Rig hinzuweisen. Unter den letzteren befindet sich auch ein Hochzeitshymnus; in diesem wird die glückliche Ehe von Sonne und Mond, von welcher auch in abendländischen Volksmärchen und Volksliedern die Rede ist, als Vorbild für menschliche Ehebündnisse hingestellt, weil jene beiden Weltkörper die Zeitmessung regeln und die bürgerlichen Verhältnisse in Ordnung halten.

Der Priester ruft nach dem Rig der Braut zu, „sie sei von Sinn und Antlitz mild und sei selbst Tieren hold; sie möge eine Heldenmutter werden und jeden Verlust vom Hause fernhalten, Menschen und Tieren zum Heil gereichend.“

Der Rigveda enthält auch ein Totenlied, welches bei Bestattungen vom Priester gesungen wurde. Der Liturg beschwört darin den persönlich gedachten Tod, sich zu entfernen.

„Entferne dich Tod und ziehe deine Straße
  Für dich, geschieden vom Wege der Götter.
Du siehst und hörst, was ich zu dir rede:
  Verletz uns nicht die Kinder, nicht die Männer.“

Nachdem der Priester beim Begraben einen Stein zwischen die Anwesenden und den Toten gelegt hatte, sang er:

„Geschieden sind die Lebenden vom Toten,
  Der Gottesdienst gelang uns heute glücklich,
Und wir sind bereit, zu tanzen und zu scherzen,
  Auch fernerhin des Lebens Kraft genießend.“

Dann wendete sich der Liturg zu der Witwe des Abgeschiedenen und richtete im Sprechgesange an sie die Worte:

„Erhebe dich, o Weib, zur Welt des Lebens,
  Des Odem ist entflohn, bei dem du sitzest,
Der deine Hand einst faßte und dich freite,
  Mit dem ist deine Ehe nun vollendet.“

Zur Leiche gekehrt schloß der Priester in folgender poetischen Weise seinen Gesang:

„Sie gehe ein zur mütterlichen Erde,
  Sie öffnet sich zu gütigem Empfange
Dem Frommen zart und linde wie ein Mädchen;
  Sie schütze fortan dich vor dem Verderben!“

Fürwahr, diese Bestattungsform und dieser poetische Scheidegruß, welcher einem Toten ins Grab nachgerufen wurde, waren ebenso würdig als sinnig und herzergreifend.

Daß auch die historischen, die Schlacht- und Siegeslieder des Rig nach bestimmten Tonweisen gesungen wurden, duldet keinen Zweifel. Das nachfolgende in einfachen Tonfolgen sich bewegende Lied gehört unstreitig zu dem alten Bestande des indischen Melos:



* * *

Von Göttern zu Mythen ist nur ein Schritt. Daß hier nur Mythen musikgeschichtlichen Belanges in Rede stehen, sei von vornab bemerkt. Auch die Inder nahmen an, daß die Musik von einem Gotte erfunden wurde, wie viele andere Kulturvölker. So lange die Menschen nicht sich selbst angehören, so lange sie über die natürliche Welt- und Lebensordnung im Unklaren sind, suchen sie die Ursache von allem Bedeutsamen, was sie selber schaffen und erfinden, nicht in sich, sondern über sich und rechnen die eigene Tüchtigkeit und die eigenen außergewöhnlichen Leistungen als Verdienst den Göttern an. Der indische Gott, welchem die Erfindung der Musik zugeschrieben wurde, heißt Nareda. In bildlichen Darstellungen des indischen Musikgottes wird jene Bescheidenheit, welche die Erfolge menschlicher Gedankenarbeit den Göttern gutschreibt, dadurch wettgemacht, daß er sich in Menschengestalt zeigt.

Gott Nareda trägt die Vina, das beliebteste Instrument der Inder, über der Schulter, wie der nächstbeste Spielmann aus dem Volke. Auch dieses Tonzeug, dessen Hallraum zwei hohle Kürbisse sind, soll nach indischer Mythe von einem himmlischen Wesen erfunden worden sein und zwar von Sarasvati, der gütigen und wohlthätigen heiligen Frau.

Gott Indra war ein großer Freund der Tonkunst und unterbrach gern den von ihm hochverehrten Somagenuß mit musikalischen Freuden. Daß er selbst sehr musikalisch war, beweist die Mythe von seinem Kampfe mit Krischna; zu seiner Erholung verkehrte Indra innig mit Hirtenmädchen, wobei er entzückend sang und tanzte. Seine musikalischen Aufführungen rissen die Hirtinnen zu einer solchen Liebestrunkenheit hin, daß er seinen Leib vervielfältigen mußte, damit ihn vierundsechzig Mädchen zugleich berühren konnten; er selbst erglühte in Zuneigung zu Râdhâ und ihr Lied bildet den Vorwurf des trefflichen lyrischen Dramas Gita Gowinda.

Wie im christlichen Himmel von Engeln und Erzengeln Jubelchöre zur Ehre Gottes gesungen werden, so gab es auch im Himmel Indras übernatürliche Wesen, welche Konzerte und Ballette dem altindischen Obergotte zum Vergnügen aufführten. Es waren dies Ghandarven und Apsarasen. Die letzteren sangen und tanzten, während die Ghandarven den Gesang mit Saitenspiel begleiteten. Die holden himmlischen Sängerinnen, welche auch durch anmutige Körperbewegung ihre Herzensregungen ausdrückten, gehören wie die Hofmusiker Indras, die Ghandarvas, zu jenen göttlichen Wesen, welche der Phantasie epischer Dichter entstammten.

Namentlich weiß das Heldengedicht Mahâbhârata viel von der üppigen Schönheit, von den großen Lotosaugen, von dem langen, schöngelockten, blumengeschmückten Haar und von anderen Reizen dieser mit ewiger Jugend und mit unvergänglicher Anmut ausgestatteten göttlichen Vertreterinnen der Tonkunst im Himmel Indras viel Verlockendes zu erzählen.

Bekanntlich werden alle Freuden der Erde, allerdings etwas stilisiert, in den Himmel übertragen; wie Adolf Holtzmann in einem ausgezeichneten Aufsatze der „Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft“ [1] hervorhebt, waren die irdischen Vorbilder für die Apsaras die kunsterfahrenen Fräulein, welche an die Höfe der Mächtigen kamen, um diese durch Spiel, Gesang und Tanz zu erfreuen, sowie durch ihre Bildung zu erquicken. Was diese Musikmädchen auf Erden, waren die Apsaras im Himmel, wo sie für das Vergnügen des mächtigen Indra sorgten.

Wie Aphrodite nach der griechischen Mythe aus dem Meerschaum geboren wurde, so entstanden die Apsaras und Ghandarvas aus dem „gebutterten Meere“, was so ziemlich dieselbe Geburtsstätte bedeutet. Nach einem anderen Mythos waren die indischen Feen des Gesanges und des Tanzes unmittelbare Schöpfungen Brâhmans, aus dessen Augen sie geworden sind.

An der kleinen Ungereimtheit, daß ein abstraktes geistiges Weltwesen Augen besitzt, haben sich die Glaubenshörigen Indiens nicht gestoßen, die auch stärkere Absurditäten ruhig hinnahmen, welche dem Boden des Glaubens entkeimten.

Nicht nur im Himmel Brahmans sind die schönen Musikgöttinnen zu finden, auch Gott Varuna ergötzte sich in seinem Palaste an ihren Konzerten; selbst der Todesgott wollte sich die von ihnen gebotenen musikalischen Genüsse nicht entgehen lassen.

[1] 33. Band, Jahrgang 1879.

Während die christlichen Engel, welche nach einer poetischen Annahme im Himmel ebenfalls singen und musizieren, geschlechtslos gedacht werden, verhalten sich die Apsaras und Ghandarvas zu einander, wie Nereiden und Tritonen, wie Nymphen und Satyrn. Manches altindische Königsgeschlecht führte seine Abstammung auf eine Apsaras zurück; auch die berühmte Çakuntalâ war die Tochter einer himmlischen Gesangsfee.

Gott Indra hat sich nach einer Mythe gefürchtet, die Herrschaft über Himmel, Erde und Unterwelt zu verlieren und zwar durch jene übernatürliche Macht, welche ein Büßer durch seine Entsagungen gewinnt. Um sich diese Gefahr vom Halse zu schaffen, hat Indra auserlesen schönen Apsarasen aufgetragen, die für die Sicherheit seines Thrones bedenklichen Büßer vom Pfade der Tugend abzulenken.

Vergebens glänzte und lockte die Schönheit der himmlischen Wesen; „der Büßer bezwingt seine Sinne, wie der Ocean das stets zuströmende Wasser bezwingt.“ Nur der Einsiedler Vicvâmitra ließ sich durch die Macht der Musik und der weiblichen Anmut besiegen. Die reizvollste der Apsaras, Menaka, spielte vor der Zelle des braven Büßers; der Windgott Vâyu wehte ihr das mondfarbige Gewand ab und die Apsaras haschte nach ihrem Kleide. In diesem Augenblicke sah der fromme Mann sich nach Menaka um und vermählte sich sofort mit ihr. „Sie lebten mit einander lange Zeit, als ob es nur ein Tag wäre.“

Bekanntlich wurde nach einer christlichen Legende auch die Tugend des heiligen Antonius von Padua durch den Teufel angefochten, welcher die Gestalt eines schönen und schamlosen Mädchens angenommen hat. Sollte in dieser Legende nicht der Widerhall der Mythe von den Verführungsränken der holden Apsarasen nachtönen?

Die Apsarasen gehörten eigentlich zur Halbwelt der indischen Göttergesellschaft. In der letzteren wurde nach einer Sage der Entschluß gefaßt, durch abgeordnete Apsaras die Tugendfestigkeit bußfertiger Waldeinsiedler nur zu prüfen, ohne es bis zum Aeußersten kommen zu lassen. Die verführerische Heimtücke der himmlischen Gesangsmädchen sollte nur die Kraft der Einsiedler im Festhalten an Entsagungsidealen erweisen.

Gelang es aber den lächelnden Lotosaugen der Apsarasen, einen frommen Waldphilosophen und Rindenesser wirklich zu besiegen, so wurde das Musikfräulein dafür bestraft. Das schöne Wesen sollte seine Rolle nicht zu gut spielen und nicht zu bestrickend singen.

Es gab im indischen Paradiese auch solide Götter, welche nicht wie Indra die Tugendmacht frommer Einsiedler fürchteten. Nach einer Legende wurde eine Apsaras in einen Stein verwandelt, weil sie die Grundsätze eines frommen Waldbruders stark ins Wanken gebracht hatte.

Dann kam eine Zeit, in welcher die Büßer des Waldes sich selber gegen die tückischen Sängerinnen zu helfen verstanden. Sie gewannen nämlich durch ihre große Heiligkeit das Vermögen, die Apsaras, die ihnen mit ihrer Schönheit verräterisch auf den Leib rückten, selber in Felsblöcke oder in Krokodile zu verwandeln und nicht immer war irgend ein Gott zur Hand, um die verfelsten oder vertierten Sängerinnen und Tänzerinnen zu entzaubern.

Die Apsaras bewohnten im indischen Paradiese schöne Paläste und verkehrten mit frommen Verstorbenen in minniglicher Weise. Dem Helden, welcher in der Schlacht soeben gefallen war, liefen Tausende der schönsten Apsarasen entgegen und begrüßten ihn mit dem melodischen Recitativ: „Sei du mein Gatte!“

Der frommen Wallfahrer, der eifrig Fastenden und reichliches Almosen Spendenden harrte in den goldenen Palästen der im Lieben unbeschränkten Apsarasen manche Freude. „Die schönen Göttermädchen erfreuen uns zu Tausenden mit himmlischer Musik, mit lieblichem Gesang und wecken uns durch ihr heiteres Lächeln aus dem Schlafe“ — heißt es in einer Schilderung der indischen Himmelsfreuden.

Auch im Lalita Vistara, einem heiligen Buche der Buddhisten,[1] werden die Apsarasen erwähnt, deren Hauptbeschäftigung darin liegt, die selig gewordenen Bettelmönche mit Musik und Tanz für ihre irdischen Entsagungen zu belohnen. Mit abgeschmackter Ueberschweng-

---

[1] Lalita Vistara. Erzählung vom Leben und von der Lehre des Çakya Simha d. i. Buddha. Aus dem Original des Sanskrit und des Gâthâdialektes zuerst ins Deutsche übersetzt und mit sachlichen Erklärungen versehen von Dr. Salomon Lefmann. Berlin 1874.

lichkeit wird in diesem Buche erwähnt, daß hunderttausende Myriaden von Apsarasen unter dem Schalle von 84 000 Túryapauken eine Hymne zu Ehren Buddhas anstimmen. Welche Ohren wurden vorausgesetzt, um diesen Ehrenlärm zu ertragen!

* * *

Im indischen Himmel gab es auch Genien der Tonkunst, Râgas, und Musen, Râginies, in welchen die Leidenschaften personifiziert gedacht wurden. Von diesen Genien und Musiknymphen aus fluteten die Melodien wie Meereswellen in den Tonsinn der Menschen.

Wenn sich der Himmel eines Volkes mit reizbarer Phantasie stark bevölkert, wenn die göttliche Kleinwirtschaft überhand nimmt, so darf man sich nicht wundern, wenn auch jeder Ton der Skala seinen göttlichen Beschützer erhält. Dies war bei den Indern der Fall; die sieben Töne der Skala wurden von Spezialnymphen, Swaras genannt, in besondere göttliche Obhut genommen.[1] Nach den ersten Silben der Nymphennamen wurden die Töne also benannt:

Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni.

Wo sich so viel Götter um das Gedeihen der Musik bemühen, da kann der Tonkunst jene Zauberwirkung nicht fehlen, welche ihr bei allen Völkern beim Aufdämmern der Kultur zugesprochen wird.

Wurde schon den Worten des Gebetes ein magischer Einfluß zugeschrieben, unter welchem sich selbst Götter beugen, so konnte eine wunderwirkende Kraft auch dem Gesangsvortrage der Righymnen nicht entzogen bleiben. Wurden die heiligen Melodien gesungen, so hatte dies wunderbare Folgen. Der Glaube findet eben seine sicherste Stütze im Wunder und die Phantasie der Hymnensänger war lebhaft genug, um die Macht der Musik mit der Gewalt des Zauberns in Verbindung zu setzen. Die Rischis gaben nämlich vor, mit Hilfe gewisser heiliger Lieder Wasserströme in Bewegung zu bringen, aus Steinen Lebewesen zu gestalten, religiöse Frevler mit Flammengeißeln zu züchtigen u. a. Nach anderen Sagen setzten Sänger der Riglieder Tonströme in Regen um oder verdunkelten die Sonne. Kurz in der indischen Mythe wurden auf die Zaubermacht der Musik große Stücke gehalten.

Selbst manche alte Jungfrau (Goscha) suchte durch den Vortrag eines Gesanges aus dem Rigveda zu zaubern. In einem Liede des Rig heißt es: „Wie ein daheim alterndes Mädchen, das bei den Eltern ist, flehe ich dich um Liebesglück an.“ Die Açvin (Lichtgötter) wurden da um ihre wunderbare Hilfe gebeten. Im Rig wird, worauf Heinrich Zimmer in seinem Buche: „Altindisches Leben“ aufmerksam macht, manches Mädchen, mit welchem Viçvâvasu, der Beschützer der Jungfräulichkeit seine liebe Not hatte, der wunderkräftigen Vorsicht und dem Schutze dieses Gottes ganz besonders empfohlen.

Im Atharvaveda, dem heiligen Buche der Zaubersprüche, kommt folgendes Gebet vor, welches sich auf ein heiratslustiges Mädchen bezieht: „Zu unserem Wohlgefallen, o Agni, komme ein Werber zu dieser Jungfrau, zugleich zu unserem Glücke! — Begehrt sei sie bei den Freiern, die an Festtagen anmutige; — schnell werde ihr Glück zu teil durch einen Gatten.“ Dieses Gebet wird gewiß, wie jetzt noch Gebete in Gotteshäusern halb gesprochen, halb gesungen werden, auch im Sprechgesange vorgebracht worden sein.

Ohne Zweifel wurden die Zauberformeln, welche im Atharvaveda gesammelt sind, im Sprechgesange ebenfalls vorgetragen. Gezaubert wurde in jeder Herzens- und Lebenslage; es wurden magische Worte nicht nur dann von einer Jungfrau gesungen, wenn sie einen Mann überhaupt gewinnen, sondern auch wenn sie eine Nebenbuhlerin verdrängen wollte. Pflanzen waren es, „kräftige Kräuter“, mit deren Hilfe der Männer Liebe erlangt und die Reize einer anderen Jungfrau wirkungslos gemacht werden sollten.

Es muß sich das Recitativ eigens angehört haben, wenn eine liebesbedürftige Jungfrau irgend einem hilfbereiten Gotte den Zauberwunsch mitgeteilt hat: „Du mit den ausgebreiteten Blättern, heilbringende, kraftreiche, von den Göttern gespendete (Pflanze), blase weit weg meine Nebenbuhlerin, verschaffe mir einen eigenen Gatten.“ „Herrlicher bin ich, o edles Gewächs, herrlicher als die herrlichen, aber meine Nebenbuhlerin, die soll

[1] Histoire de la musique par Félix Clément. Paris 1885.

niedriger sein als die Niedrigen.“ „Mir laufe dein Streben nach wie die Kuh dem Kalbe, wie Wasser dem Wege entlang eile es.“

Kräftiger lauten die magischen Sprüche der Jünglinge, welche sich eines Mädchens Herz zuwenden wollten; der Halbgesang beim Vortrage dieser Zauberwünsche mag nicht so klagend geklungen haben, wie bei Jungfrauen, die sich um den Besitz eines Gatten bewarben. Der Jüngling wünschte in seiner Liebesqual der verehrten Jungfrau folgendes: „Die Unruhe stachele dich auf, nicht bleibe ruhig auf deinem Lager; schrecklich ist der Liebe Pfeil, mit dem bohre ich dich ins Herz!“ Zu diesem Wunsche kann man ein zartes Tongewand gar nicht denken.

Ein anderer Liebeszauber, in Herzensnot von jungen Indern vorgetragen, bemerkt: „Einen sehnsuchtbefiederten Pfeil, dessen Schaft Neigung, dessen Hals inniges Verlangen ist, ihm soll die Liebe, wohl zielend, dir ins Herz schießen.“ „Von dörrender Glut gepeinigt, mit lechzendem Munde eile zu mir heran! ohne Groll, sanftmütig, mein eigen, freundlich redend, mir ergeben.“ „Vertreibt, o Mitra-Varuna, alle eigenen Gedanken aus ihrem Herzen, macht sie willenlos ganz und überliefert sie meiner Macht!“

Daß dieser Wunsch nach Unterjochung durch Liebe mitunter von den besten Folgen begleitet war, beweist ein Zauberspruch, in welchem das seinen Freund erwartende Mädchen folgendes lyrische Anliegen naiv vorbringt:

„Es schlummere Vater, Mutter ein,
Großvater schlummere; schnarchet
Auch ihr Verwandten, schlummert alle Hunde!
Gesinde, schlummre rings umher.

Wer sitzet und wer reget sich,
Die Leute, die es könnten sehn,
Wir schließen ihre Wimpern zu
So fest wie dieses Hauses Thür.

Der tausendfach gehörnte Stier,
Der aus dem Meere taucht empor,
Mit seiner Hilfe bringen wir
Und singen alles Volk in Schlaf.

Die Frauen, die auf Bänken ruhn,
Auf Pfühlen und auf Betten ruhn,
Die Weiber, welche duften schön:
Sie alle bannen wir in Schlaf.“ [1]

* * *

In eine intime Beziehung zur Musik ist auch der indische Gott Krischna getreten. Er trug nach einer bildlichen Darstellung fünf Köpfe auf seinen Schultern und besaß eine Zeit lang nur eine Gemahlin, eine sehr musikalische. Die fünf Köpfe Krischnas waren das Zeichen, daß er fünfmal so weise ist, als einköpfige Menschen. Die Mythe benutzte diese Fünfköpfigkeit dazu, um den Ursprung von fünf Tonarten zu erklären; die sechste Tonart hat dazu seine Gattin erfunden. Brahman wollte auch nicht zurückbleiben, und schuf in aller Schnelligkeit dreißig Nebentonarten.

Man braucht sich nicht daran zu stoßen, daß die alten musiktheoretischen Schriften der überschwenglichen, sich in Uebertreibungen gefallenden Inder von 16000 Tonarten sprechen, deren Ursprung erklärt sein will. Gott Krischna mußte auch da herhalten; nach einer Mythe wurde dieser Gott von seiner jungfräulichen Mutter unter Hirten geboren; er war eine Menschwerdung der Gottheit Wischnu und war bestimmt, Tröster und Erlöser der Menschen zu sein, sowie Befreier von den Bedrängnissen des täglichen Lebens zu werden. Die Anklänge an die heilige Gestalt eines weitverbreiteten Glaubens hören bald auf, denn Krischna war kein Asket und nahm zu seiner ersten Gattin noch 60000 andere Frauen. Ohne hohe Zahlen thut es eben die mythendichtende Phantasie der Inder nicht.

[1] Uebersetzt von Heinrich Zimmer.

Gott Krischna lebte auch als Hirt auf Erden und war so schön, daß sich gleich 16 000 Hirtenmädchen und Nymphen, Gopi genannt, um seine Gunst bewarben. Die Zaubermacht der Musik wohl kennend, hat eine jede verliebte Gopi eine besondere Tonart oder vielmehr Tonweise erfunden und eine jede wollte durch ihr Lied sich in das Herz des geliebten himmlischen Bräutigams hineinschmeicheln.

Das veraltete Buch des Engländers William Jones über die Musik der Inder, welches F. H. v. Dalberg 1802 ins Deutsche übersetzt hat, bringt eine Reihe von Bildern, in welchen die Liebeswerbungen der Gopis und die Annäherung Krischnas an dieselben dargestellt wird. Eine dieser musikalischen Nymphen, welche auf der Vina spielt, wird auf der Abbildung Nr. XII vorgeführt; ihr Saitenspiel lockt Gazellen herbei.

* * *

Die Zahl der indischen Tonarten ist mit der Zeit von 16 000 auf 36 herabgeschmolzen. Bezeichnend sind die Tonlücken in diesen Skalen. Einige davon sind:

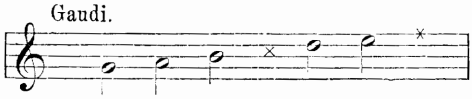
Vélavali.



Melläri.



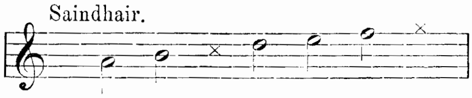
Gaudi.



Carnati.



Saindhair.



Málavásri.



Man wird sich nicht wundern, das die älteste Tonleiter der Inder ebenso wie die erste Skala der Chinesen[1] aus fünf Tönen bestanden hat, wenn man im Auge hält, daß sich noch jetzt die Tonweisen der Naturvölker innerhalb einer Terz halten. Bei Tönen und bei Kindern bewegen sich die ersten Schritte immer in engen und ängstlichen Grenzen.

Der musikalische Sinn der Inder, welche nicht bloß eine rege, reizbare Phantasie sondern auch ein lebhaftes Empfinden besaßen, hat sich vorteilhafter und rascher entwickelt wie bei den Chinesen, welche in ihren Tonschöpfungen über Töne wie über knorrige Wurzeln hin- und herstolpern.

Die Inder haben auch viel über das Wesen der Musik nachgedacht, wie es ihre alten musiktheoretischen Schriften beweisen, deren Text übrigens sehr dunkel gehalten ist; dafür gleichen die Ueberschriften dieser Abhandlungen tropischen Blumen. So heißt ein musikphilosophisches Sanskritbuch: „Das Meer der Tonarten", ein anderes „Der Spiegel der Musik" u. a.; es werden darin auch Betrachtungen über Drittel- und Vierteltöne angestellt, welche der Entwickelung der indischen Musik gewiß nichts genützt haben. In der Sanskritlitteratur gibt es sogar auch Lehrgedichte über Musik.

Daß die indischen Dichter nicht nur der Metrik, sondern auch der Musik kundig waren, beweist der Umstand, daß sie ihren Liedern immer die Bemerkung anfügten, in welcher Tonart sie vorgetragen werden sollen. Dies geschieht u. a. in Dschejadevas Gitagovinda, auch im alten Drama der Inder schließen sich Poesie, Musik und Tanz innig an einander.

Griechische Schriftsteller bestätigen die eifrige Pflege der Musik in Indien. Die Könige schossen mit Pfeilen nach wilden Tieren, während eine Schar von Hoffräulein zum Ruhme der erlauchten Jäger Preislieder absang. Aehnliches geschah am Hofe der persischen Könige, wie es ein hochinteressantes Relief auf den Felsen von Tak i Rostan beweist, auf welche Darstellung wir zurückkommen werden.

Wie Strabo erzählt, war im alten Indien Musik bei öffentlichem Gepränge unerläßlich. Hat der König seinen Palast verlassen, um sich dem Volke zu zeigen, so machten lautschallende Tonwerkzeuge auf dieses Ereignis gebührend aufmerksam. Was den Königen

[1] Die Skala Vélavali besteht aus denselben Tönen, wie die älteste chinesische Tonleiter, während die Skala Carnati der alten Tonleiter der schottischen Hochländer entspricht.

recht gewesen, mußte den Göttern billig erscheinen. Es wurde auch den Machtherrn des Himmels mit Muscheltrompeten und Pauken jener betäubende Lärm dargebracht, welchen man bei gottesdienstlichen Anlässen zur Erweckung einer feierlichen Stimmung notwendig glaubte.

Nach Lucian wurde die Sonne an jedem Morgen von den Indern musikalisch begrüßt; es wurde der aufgehenden Sonne zu Ehren nicht bloß gesungen, sondern auch getanzt.

Die musiktheoretischen Untersuchungen der Inder enthalten ungezählte Formeln für den Zeitwert von Tonreihen, unterscheiden 49 Taktarten und trennen streng die Instrumentalmusik vom Gesange und von Tanzweisen.

In neueren musikgeschichtlichen Werken begegnet man der Angabe, daß die alten Lieder der Inder bis auf wenige Reste vergessen sind, welche im Gedächtnisse der Hindus fortleben. Nach Felix Clément, dessen Musikgeschichte im Jahre 1885 (Paris) erschienen ist, kenne man von der alten Musik der Inder nur zwei Bruchstücke aus einer Handschrift des Râgavibodha und diese Bruchstücke seien verloren gegangen. Dieser Verlust der angeblich einzigen Reste altindischer Tonwerke erinnert an jenen deutschen Philosophen, welcher geklagt hat, sein System wäre nur von einem Schüler verstanden worden und dieser hätte ihn mißverstanden.



XII. Indische Nymphe, deren Vinaspiel Gazellen anlockt.

Die Angabe F. Cléments wird berichtigt werden können. Bemüht, uns über die ältesten Quellen zu unterrichten, welche sich auf die indische Musik beziehen, fanden wir über dieselben im dritten Bande von Albrecht Webers „Indischen Streifen“ [1] die wertvolle Mitteilung, daß in den Jahren 1872—76 zu Kalkutta in der Bengalisprache elf verschiedene Werke über alte indische Musik von Sourindro Mohun Tagore und von Khetra Mohana Gosvâni erschienen sind. Der erstgenannte Schriftsteller, Obmann der bengalischen Musikschulen, hat, wie er selbst erzählt, sich die Quellen für sein Werk, das den klangvollen Titel: „Samgîtasârasamgraha“ führt, aus Kaschmir mit großer Mühe verschafft.

Mohun Tagore behandelt im ersten Buche die Lehre von den Tönen, im zweiten die Melodien (râga), im dritten den Tonsatz (probandha), im vierten Buche das Spiel auf Musikinstrumenten, im fünften den Takt (sâla) und im sechsten Buche den Tanz. Die Notierung der Töne wird mit Hilfe der Anfangsbuchstaben ihrer Namen vorgenommen, worauf Peter von Bohlen in seinem Werke über das alte Indien (II., S. 195) zuerst aufmerksam gemacht hat.

Es wäre ungemein dankenswert, wenn ein deutscher Orientalist, der zugleich musikalisch gebildet ist, sich der Mühe unterzöge, diese in Bengali verfaßten Schriften musikgeschichtlich auszubeuten und außerdem den von Burney zu Mangalore 1876 herausgegebenen Sâmaveda in Betracht zu nehmen, welcher über die alten Gesänge der Inder wertvolle und grundlegende Aufschlüsse gibt.

Beachtenswert ist auch die von Albrecht Weber in den „Indischen Streifen“ gemachte Mitteilung von einer in Kalkutta 1872—1876 erschienenen Quellenschrift, in welcher 94 alte Gesangsmelodien in Buchstabennotierung enthalten sind. Der elegischen Bemerkung F. Cléments über den Verlust der einzigen Reste altindischen Tonsatzes kann also doch eine Beschwichtigung entgegengesetzt werden.[2]

---

[1] Leipzig. F. A. Brockhaus, 1879.

[2] Eine Reihe indischer Melodien enthält das in London erschienene Buch: „A Selection of indian melodies“ by C. E. Horn. Die Lieder sind unzureichend harmonisiert; für Freunde von Volksweisen sind jedoch die Melodien selbst immerhin von Wert. John Parsons hat 1861 unter dem Titel: „The Hindustani choral Book“ eine Reihe alter Hymnen herausgegeben, unter denen eine Morgenhymne das Gepräge hohen Alters in der That trägt.

Vielleicht wird man in den altindischen Gesängen die Grundkeime der späteren Tempelgesänge der Juden und Griechen finden, aus welchen anerkanntermaßen die ältesten Formen des christlichen Kirchengesanges entsprossen sind. Es wäre dies eine bemerkenswerte arische Wahlverwandtschaft ritueller Gesänge, welche über die Verschiedenheit der Religionen stolz hinwegsieht.

Nicht uninteressant, wenn auch weniger bedeutend, ist ein anderes Ergebnis der Sanskritforschung unserer deutschen Gelehrten. Albrecht Weber stellt nämlich in seiner „Indischen Litteraturgeschichte“ (S. 365) die Ansicht auf, daß das seit Guido von Arezzo übliche Wort gamma, Tonleiter, dem Prakrit entlehnt sei, in welchem gâma ebenfalls Tonleiter bedeutet.

* * *

Der Tanz war bei den alten Indern ein Vergnügen, welchem Musik treu zur Seite stand. Im Atharvaveda wird die Frage aufgeworfen: „Wer hat in den Menschen Musik und Tanz gelegt?“ Mutter Natur war es, welche den Sinn für rhythmisch gegliederte Tongänge und für ebenso rhythmisch geordnete Körperbewegungen geradeso gelegt hat, wie sie das Blut im gleichmäßigen Taktschlag unseren Leib durchpulsen läßt.

Nach dem Rigveda schmückten sich Jungfrauen und Jünglinge, wenn aus festlichen Anlässen die Werktagsarbeit ruhte, und eilten auf die Flur oder unter den weithin Schatten verbreitenden Dorffikus zum Reigen. „Lustig ertönten die Klänge der Cymbeln und sich gegenseitig umfassend, schwangen sich Mädchen und Bursche herum.“ „Vom Lärm der Tanzenden, von dem Tönen der von Jauchzen begleiteten Musik erdröhnte der Erdboden. Und man ruhte nicht eher, als bis eine dicke Staubwolke die tanzende Gesellschaft umwirbelte.“[1]

Wie die Tänzerinnen der Gegenwart reizvolle Kleider anthun, um bei den Klängen der Tanzmusik anmutig hinzuschweben, so legten auch vor vier Jahrtausenden nach dem Rigveda die Jungfrauen des Induslandes bunte Gewänder zum Tanze an. Diese reichgeschmückten Tänzerinnen im hellen Gewande wurden mit den Göttinnen der Morgenröte, Ushas, verglichen.

Wurde der allmächtige Nothelfer Indra angerufen, welcher später durch den abstrakten Gott Brâhma entthront wurde, so hat das bewegte Herz zum Gesang und Tanz gedrängt. „Wie die Adler unter dem Himmel schrieen sie lustig,“ — „wie schwarze Mäuse in ihrem Baue tanzten sie munter“ — heißt es im Rigveda.

Im Atharvaveda wird folgender Gebetwunsch ausgesprochen: „Die Erde, auf welcher die Sterblichen singen und tanzen, allerlei Lärm dabei verursachend, — auf welcher Kampfgeschrei ertönt, auf welcher die Trommel wirbelt, soll unsere Nebenbuhler wegtreiben.“

Während in den ältesten Liedern des Rig eine gesunde Sinnlichkeit herrscht und der naturgerechte Genuß keineswegs für sündhaft erklärt, sondern für ein erfreuliches Lebensgut gehalten wird, taucht in den Liedern des Atharvan eine grämliche Sündentheorie auf, welche u. a. den Tanz bei Hochzeiten für eine Sünde hält, die der Entsühnung bedarf.

Von großem Interesse ist ein Relief,[2] welches den Thoreingang zu einem Reliquienheiligtum in Taradschi (Zentralindien) schmückt und ein Tanzfest am Hofe zu Pâtaliputra (heute Palma) aus dem zweiten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung vorführt. Diese Darstellung ist lebendiger und überzeugender, als es die ausführlichste Darstellung eines Dichters sein könnte.

Der König, einen Turban auf dem Kopfe, mit großen Ohrringen, Arm- und Fußspangen, umgeben von Höflingen, von Speer- und Schirmträgern, betrachtet eine Tänzerin, über deren Oberkörper ein Band aus Edelsteinen herabhängt, während ihre Arme und Füße mit Gewinden aus Edelmetall geschmückt sind. Anmutig einen Schleier erhebend, tanzt sie zu der Musik, welche drei junge Männer und drei Frauen aufführen. Vier Lärminstrumente gibt es in diesem Orchester und zwei tongebende; ein Spielmann bläst auf einer Doppelflöte, ein zweiter schlägt die Laute; drei Trommeln, welche mit Hand und

[1] Altindisches Leben. Die Kultur der vedischen Arier. Nach den Samhitâ dargestellt von Heinrich Zimmer. Preisschrift. Berlin, Weidmann, 1879.

[2] Verbildlicht in dem Prachtwerke: „Indien in Wort und Bild. Eine Schilderung des indischen Kaiserreiches von Emil Schagintweit.“ 2 Bände. Leipzig 1881.

Schlägel bearbeitet werden und zwei Metallteller besorgen den rhythmischen Lärm. Ein dicker Zwerg, welcher offenbar die Rolle eines Hofnarren spielt, ahmt die Bewegungen der Tänzerin possierlich nach; über die nackte Brust hat er ein Band mit zwei Sternen gelegt; den Bauch hat er wie die Tänzerin unbekleidet und trägt auf den Armen Spangen. Dieses Relief stellt es klar, daß die Vorliebe der Fürsten für das Ballett vor Jahrhunderten in Asien ebenso ausgeprägt war, wie später bei abendländischen Völkerhirten.

Ein altindisches Bild, mitgeteilt in Adrien de la Fages Geschichte der Musik, stellt eine Ballettscene im Himmel vor; ein vierarmiger Gott sitzt in der Mitte von Tänzerinnen und spielt Flöte. Er scheint vier Arme nur deshalb zu besitzen, um je ein vom Flötenspiel ermüdetes Händepaar immer ausruhen zu lassen. Einige Musikfeen schlagen auf Metallbecken, auf Trommeln und auf große Tonnenpauken; zu dem betäubenden rhythmischen Lärm liefern Lauten und Trompeten die Tanzweise.

Rings um den göttlichen Flötisten reigt eine sehr zahlreiche Gesellschaft von himmlischen Ballettmädchen, welche mit Klapperhölzern und Nasenringen ausgerüstet sind. Ihre durchsichtigen Gewänder fliegen hoch auf. Wie bekannt, stellen sich die Bekenner des Islam beiläufig ebenso ihren Himmel vor.

Tänzerinnen spielen auch jetzt im kirchlichen und gesellschaftlichen Leben Indiens eine wichtige Rolle. Die einheimischen Fürsten unterhalten zu ihrem ästhetischen Vergnügen nicht nur eine Schar von Tanzmädchen, sondern auch Musiker; zuweilen auch einen Dichter, der zugleich musikalisch sein muß, weil er die Waffenerfolge und sonstige Hochthaten seines Brotgebers zu besingen hat.

Die Tänzerinnen vornehmsten Ranges sind bei gottesdienstlichen Verrichtungen und bei Prozessionen beschäftigt; sie singen und tanzen zu Ehren irgend eines Gottes und zwar nur in der Blüte ihrer Jahre. Nach dem zwanzigsten Jahre treten sie aus dem Tempelbezirke aus, welchem sie als „Bräute Gottes“ (Devadazi) angehört hatten und vermählen sich entweder mit „hohen Standespersonen“ oder produzieren sich öffentlich als Virtuosinnen des Gesanges und Tanzes; ihre Kunstleistungen und ihre Schönheit werden Ware.

So lange die Bajaderen, deren jede Pagode wenigstens zehn besitzt, ihr heiliges Amt versehen, müssen sie vor dem Bilde eines Gottes, welches bei Festzügen herumgetragen wird, singen und tanzen.

Ein jeder Gott verfügt über sein eigenes Ritual und die „Verlobten Gottes“ müssen Scenen aus der Mythengeschichte ihrer himmlischen Gebieter pantomimisch darstellen. Es werden hiebei alle Grenzen, welche europäisches Schicklichkeitsgefühl kennt, keck und kühn übersprungen. Besonders geht es bei den Krischnafesten orgiastisch wild her. Es wird da u. a. in drei einander folgenden Festnächten die Leidenschaft in ihrer Entwickelung und Steigerung mimisch verdeutlicht; was durch körperliche Wendungen unaufgeklärt bleiben sollte, wird durch den Gesang der Bajaderen klargestellt. Die Religion wird da zum Deckmantel der Unanständigkeit.

Die „Bräute Gottes“ gehören dem Harem der Priester an, die sich immer für die Stellvertreter der Götter ausgegeben und in deren angebliche Besitzrechte eingesetzt hatten; es ist dies ein schamloser Mißbrauch, der in Mittelasien seit dem Bestehen der Priesterschaft vor 4—5 Jahrtausenden üblich gewesen war.

Gesang und Tanz der Devadazis wurde von Nagassaran- oder Oboebläsern, sowie von Lauten- und Paukenschlägern bei dem täglich zweimal abgehaltenen Gottesdienste und bei festlichen Umzügen begleitet; nicht nur Musiker, auch Sänger waren ständig im Tempeldienste beschäftigt.

Für den Nachwuchs der liturgischen Sängerinnen und Spielleute, sowie der Tanzmädchen Gottes wird stets gesorgt. Die Kinder der Devadazis erhalten nämlich im Tempelbezirke musikalischen und Tanzunterricht und werden in den Tempeldienst eingeweiht; sie sind gewissermaßen Kirchengut, die Hörigen einer Pagode. Die Töchter der „Bräute Gottes“ werden wieder Bajaderen, die Knaben werden zu Spielleuten erzogen.

Da die Bajaderen gegen den Ehrenruf von Vestalinnen eine große Gleichgültigkeit zeigen, so finden sie es nicht unter ihrer Würde, auch während der Zeit ihres Tempeldienstes in Privathäusern Gastrollen zu geben und sich bei weltlichen Festen gegen Bezahlung als Sängerinnen und Tanzkünstlerinnen zu produzieren.

Die Musiker und Devadazis der Pagoden haben auch ihre Lehr- und Kapellmeister, welche Natuza heißen. Diese Tanz- und Musikmeister muntern den Eifer ihrer Zöglinge durch lebhafte Gebärden und Bewegungen, ja selbst durch „krampfhafte Körperwendungen" auf und schlagen beim Dirigieren den Takt auf kleinen Trommeln.

* * *

Die Buddhisten ließen es bei ihrem Gottesdienste an Musik und Gesang seit altersher nicht fehlen. Nach Lassens „Indischer Altertumskunde", einem bewundernswerten Werke deutschen Gelehrtenfleißes, befindet sich in dem Höhlentempel zu Salsette oberhalb des Einganges eine Galerie für Musiker und Sänger. Die Dschainasekte weist in ihren Tempeln noch jetzt solche Musikgalerien auf.

Im indischen Drama wirkten seit jeher alle Formen der Kunst zusammen; der Entwickelung der Handlung im Zwiegespräche schlossen sich auf der geschmückten Bühne Musik, Gesang und Tanz an. Die Sanskritlitteratur weist mehrere dramatische Hauptwerke auf, welche bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen; es wechseln da Dialog und Gesang, an welchem auch Götter teilnehmen. So entwickelt in einem dieser Dramen die Göttin des Glücks in einem langen Recitativ ihre Ansichten und Gefühle.

Die Musik erwies sich, wie man sieht im alten und im jetzigen Indien als eine absolute Macht, welche das Dasein des Menschen beherrscht, welche in allen wichtigen, ernsten und freudigen Lebenslagen sich zur Geltung bringt. Kein militärisches, kirchliches, Hof- und Familienfest ging ohne Sang und Klang vorüber.

Emil Schlagintweit hat in Baroda einem militärischen Feste angewohnt, bei welchem dem Reichsbanner feierliches Geleite gegeben wurde. Dem Festzuge schritt eine Musikkapelle voran, deren Hauptinstrumente ein Horn und eine Klarinette waren, während Trommeln verschiedener Größe den Rest der Instrumente bildeten.

Bei den Volksfesten der Hindus sind die Hauptpersonen nicht bloß Büffel und Rhinozeronten, welche betrunken gemacht werden, sondern auch Schlangenbändiger. Diese spielen nachts beim Fackelschein auf einem Dudelsack lustige Weisen, welche den Brillenschlangen offenbar sehr viel Vergnügen bereiten. Der Cobra di Capello werden von den Gauklern meist die Giftzähne ausgebrochen. Wenn diese Vorsicht nicht beobachtet wird, müssen es die Schlangengaukler oft mit ihrem Leben bezahlen.

Die Brillenschlangen gelten in Indien für geheime Götter, für einflußreiche Zauberer, da sie ja vermöge ihrer Giftzähne über menschliches Leben gebieten. Man glaubt sogar, wie E. Schlagintweit versichert, daß die Cobra, besonders zu diesem Zwecke angerufen, Krankheiten heilen könne.

Bei den Schlangenfesten in Bombay erschallen Trompeten, Pfeifen, Dudelsäcke, Flöten, Trommeln und Klangteller; Fahnen- und Lampionträger, sowie Bajaderen erhöhen die Festfreude der Volksmenge.

Die Cobras werden besonders gut gefüttert und tanzen auf Geheiß der Gaukler, welche sich dieselben mit scheinbarer Unerschrockenheit um den Hals legen. Es duldet keinen Zweifel, daß die Brillenschlangen musikalische Tiere sind; es „fahren" ihnen die Tanzweisen ebenso wie jungen tanzlustigen Mädchen „in die Glieder"; kaum vernimmt die Cobra die Melodie des Munguri (Sackpfeife), so hebt sie sofort ihren schmalen Kopf, bläst den Hals flach auf, sodaß die Zeichnung einer Brille deutlich hervortritt und lauscht aufmerksam der Weise, welche der Gaukler aufspielt, indem sie den Kopf nach allen Seiten wirft.

Wie Gustav Kreitner in seinem Buche „Im fernen Osten" erzählt, hat in Bombay eine Lady einen Schlangengaukler in ihre Wohnung zu einer Vorstellung beschieden; kaum hat der Schlangenbändiger beim Eintritte in den Salon seine Pfeife ertönen lassen, so krochen aus allen Winkeln desselben Cobras hervor, welche der Spielmann früher dort versteckt hatte und die Lady fiel in Ohnmacht über diesen unvermuteten Zauber der Musik.

G. Kreitner schildert auch ein Fest, welches eine kirchenpolitische Bedeutung hat, das Mucharramfest, welchem er in Bombay angewohnt hat; die 138 000 Mohammedaner, welche in dieser Stadt neben 400 000 Hindus und 25 000 Christen leben, feiern da die Erinnerung an die Ermordung zweier Schismatiker, welche den Islam verbessern wollten.

Gesang, Musik und Tanz bilden die Hauptbestandteile dieses Festes; in diesen drei Formen wird der freudigen Stimmung des Islampöbels Ausdruck verliehen.

Singende Knaben eröffneten den Festzug; es folgten ihnen ein Wagen mit einer Tamtamkapelle, ein zweiter mit Bläsern, Scharen von tanzenden und singenden Jünglingen, Träger von Seidenfahnen, bunten Papierlampen und von Götterfiguren, die letzteren umtanzt und umsungen von einer wildfröhlichen Volksmenge.

Einen anderen Charakter trägt das Mucharramfest in Bhopal, einem indischen Berglande, welches so groß wie Württemberg ist. Nach der Schilderung E. Schlagintweits wird bei diesem Feste Gott zu Ehren gepfiffen, gesungen, getanzt und aus Gewehren geschossen. Elefanten mit Nachbildungen von Tempeln und mit staatlichen Würdenträgern auf dem Rücken, behängt mit betreßten Teppichen, erhöhten den Glanz des Festes. Dieses Behagen am Lärm darf uns Abendländer nicht befremden; wird doch auch bei manchem unserer Kirchenfeste, so bei der Fronleichnamsfeier, dem lieben Gott eine lärmvolle Artigkeit zugedacht.

Daß die Hochzeiten der Hindus nicht ohne Musik, Gesang und Tanz vorübergehen, läßt sich bei der Bedeutung dieses Festes denken. Den Hochzeitszug, welcher sich immer abends in Bewegung setzt, eröffnen, nach einer Darstellung Emil Schlagintweits, Knaben mit Lichtern auf langen Stangen; dann kommen, im Schritte einhertänzelnd, glänzend gekleidet, Mädchen mit goldenen Ringen in Ohr und Nase, am Arm und Fußknöchel. Es sind dies die Natsch oder Tanzmädchen, Bajaderen letzter Ordnung. Ihr Busen ist bedeckt; andere Körperteile nicht, die auch verhüllt sein könnten.

Hinter den Natsch kommt das Brautpaar, gewöhnlich ein kleines Mädchen und ein Knabe, da die Ehen durch die Eltern in zartem Alter geschlossen werden. Das winzige Brautpaar ist mit kostbaren Gewändern und mit Edelsteinen überdeckt. Sein Gefolge trägt Modelle von Häusern und Gärten als Zeichen, daß die Güter der Eltern des kleinen Paares durch die Ehe desselben zusammenkommen.

Die Natsch haben in der Regel hübsche ovale Gesichter, deren Anmut jedoch durch tätowierte Sterne, sowie durch Nasenringe beeinträchtigt wird. Sie tanzen während des Hochzeitsfestes bei Musik und Gesang. Daß die hindostanischen Tanzlieder mitunter reizend sind, beweist folgende liebliche Tanzweise, welche dem großen Volksliederwerke des Dänen Berggreen entnommen ist:

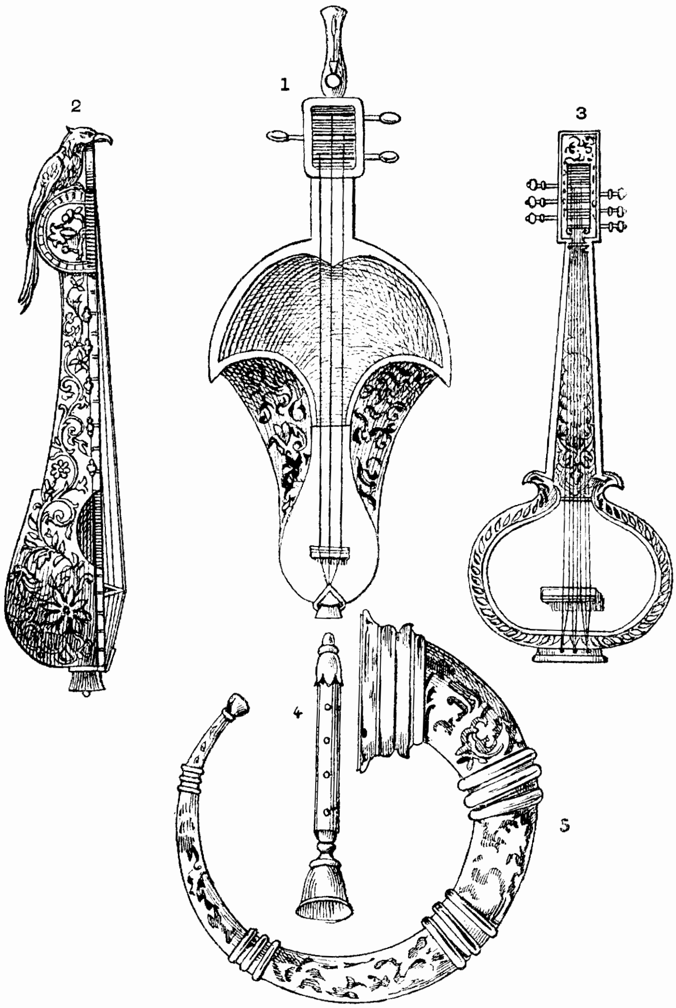


* * *

Das Ausklingen des Lebens wird bei den Hindus ebenso, wie bei anderen Völkern, musikalisch beklagt. Bei Begräbnissen wird auf drei Meter langen Posaunen geblasen, deren Ton „ebenso wuchtig als schauerlich" ist. Die Posaunen, welche die Toten beweinen, heißen Ramsunga oder Funga; wenn sie benutzt werden, so hängen sie auf Eisenstäben, um in wagrechter Linie erhalten zu werden. Gewöhnlich sind sie aus Kupfer und bestehen aus vier ineinander geschobenen Teilen.

Das volkstümlichste aller indischer Instrumente ist die schon erwähnte **Vina** (s. Abbildung XII). Sie heißt auch indische Lyra, vielleicht deshalb (canis a non canendo!) weil sie mit der Lyra nicht die geringste Aehnlichkeit besitzt. Die Vina besteht aus einem cylindrischen Rohre, über welchem auf neunzehn beweglichen Stegen sieben Metallsaiten gespannt sind. Die letzteren sind auf die Töne F, B, C, D, E gestimmt und wird auf denselben mit Hilfe der beweglichen Stege eine zwei Oktaven umfassende chromatische Skala wie auf der Harfe mit den Fingern gezupft.

Die Vina ist ein sehr altes Instrument, denn man findet sie auf Tempelreliefs in den Händen der Götterfiguren. Das Bambusrohr der Vina ruht auf zwei ausgehöhlten Kürbishälften, welche als Schallkästen verwendet werden. Die Wirbel der sieben Saiten werden bei der Vina oft in fein geschnitzten Adler- und Fischköpfen befestigt.



XIII. Indische Instrumente.

Mit der Vina sind mehrere indische Tonwerkzeuge nahe verwandt; mitunter ist die Tochter schöner als die Mutter. So die Tumura, welche dreizehn Saiten über bewegliche Stege gespannt hat. Die Schikari von Benares ist insofern ein Abkömmling der Vina, als ihr Hallraum auch eine halbe Kürbisschale ist; ihre zwei Saiten erzeugen genug Töne für die musikalischen Bedürfnisse des Spielers.

Die Sitar (s. Abbildung XIII Nr. 3) ist nicht ohne Familienähnlichkeit mit der europäischen Guitarre. Ihr Schallkasten hat die Form eines aufgeschnittenen Apfels und ist mit Rankenwerk verziert; ihre sieben Saiten sind über einen Steg gezogen.

Das einfachste Bogeninstrument der Inder hat zwei Saiten über einem Stück Sikomorenholz gespannt und der Cylinder für das Hallen des Tones ist am unteren Ende dieses über alle Beschreibung einfachen Instrumentes angebracht. Der Bogen ist ein Rohr, dessen beide Enden mit einer Saite verbunden sind. Der elf Centimeter lange und fünf Centimeter im Durchmesser haltende Cylinder ist mit Boahaut überzogen. Wie Fétis in seiner umfangreichen Geschichte der Musik erzählt, hat der Franzose Sonnerat diesem Tonwerkzeuge mit unglaublicher Naivetät den Namen Ravanastron gegeben, weil er gehört hat, daß dasselbe vor fünf Jahrtausenden angeblich von Ravana, einem Könige auf der Insel Ceylon, erfunden wurde.

Saró (Nr. 1 auf Abbildung XIII) ist ein altes Instrument mit drei Saiten und mit einem zu beiden Seiten eigentümlich ausgeschweiften Schallkasten, der reich verziert ist. Dieses Instrument wird nach F. J. Fétis in der alten Stadt Patna fabriziert.

Sarungi (Nr. 2 der Abbildung XIII) ist formverwandt mit der Saró; im Sanskrit heißt dieses Instrument sarvarasa. Bespannt ist es mit sechs Darm- und Metallsaiten; nette Ornamente schmücken den Körper dieses Tonzeugs.

Die Blasinstrumente der Hindus sind mannigfach genug; der Urahn derselben ist der Nagassaran (Nr. 4, Abbildung XIII), eine kleine Oboe mit vier Löchern; erfunden wurde dieses Tonzeug angeblich vom Gotte Krischna, der zu seinem bukolischen Vergnügen gern auf diesem Bambusrohre blies. Die Beschreibung der mannigfachen indischen Flöten, Tuben, Trompeten, Dudelsäcke, Trommeln, Klangteller und Schlagbecken werden wir uns erlassen. Genannt sei nur noch das bengalische Horn Nursing (Nr. 5 auf Abbildung XIII), welches durch seine schöne Form auffällt.

* * *

Die Volkslieder Hindostans gedeihen auf musikalisch günstigem Boden; es erfreuen darin melodischer Wohllaut und rhythmische Frische.

Die bewegliche Phantasie der Inder, welche in der alten lyrischen Poesie, sowie in den späteren epischen und dramatischen Werken derselben ihre kräftige Gestaltungskraft erweist, verbindet sich mit einem regen Empfinden und mit einer günstigen musikalischen Naturanlage. Es konnte deshalb nicht fehlen, daß die Volksweisen der Hindus, die ersten Gestaltungen ihres Tonsinns, sich über die Oede der chinesischen Musikgebilde hoch erhoben.

Das lebhaftere Temperament der Inder mag es veranlaßt haben, daß ihre regelrecht gegliederten Lieder sich meist in ungeraden Taktarten (im $^3/_8$, $^3/_4$ und im $^6/_8$ Takt) bewegen, wodurch der Rhythmus den Charakter frischer Lebendigkeit gewinnt. Einen eigentümlichen Reiz besitzen zumal jene indischen Volkslieder, in welchen der schwermütige Ernst einer Molltonart durch einen bewegteren Takt gemildert wird, wie etwa in folgendem Liede:

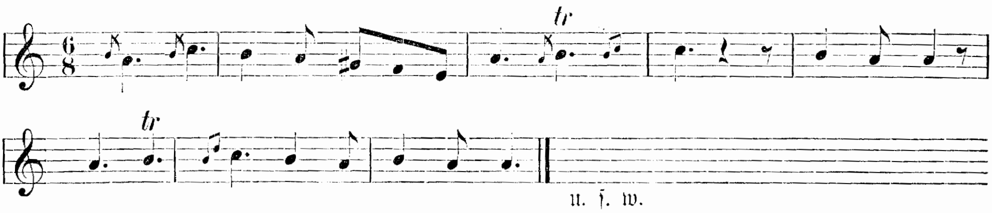


Es fällt in dieser Volksweise neben weiten Tonsprüngen (Sexten und Oktaven) die Häufung von Trillern auf. Das Uebermaß von Tonverzierungen, welches besonders in den aus Arabien nach Indien gekommenen Liedern auftritt, gemahnt an die Fülle des Schmuckwerks, welches auch an den monumentalen Bauwerken der Araber in die Augen fällt. Löste zumal der maurische Baugeschmack alle Wandflächen und Laibungen in zierliches Rankenwerk auf. Doch auch die indische Baukunst häufte namentlich in buddhistischen Tempeln das Schmuckwerk, welches zu der tropischen Phantasie der Inder, zu dem Barock ihres religiösen Denkens vortrefflich paßt.

Es ist an sich ein Fehler, wenn in der Begleitung eines schlichten Volksliedes viele Tonranken und Verzierungen angewendet werden, da ja die Eigenart desselben, edle Einfachheit, dadurch verwischt wird. Wo aber die Melodie eines Volksliedes selbst schon bemüht ist, ihren Reiz durch Pralltriller und Vorschläge zu erhöhen, da können im Einklange damit in der Begleitung Zierformen verwertet werden, welche den Charakter des Liedes nur kräftiger hervortreten lassen. Der Verfasser that dies bei der Harmonisierung des nachstehenden indischen Liedes:



Charakteristisch ist auch der Anfang des folgenden Liedes, in welchem Vorschläge, Doppelvorschläge[1] und Triller die Melodie aufputzen.



u. s. w.

Reizvoll wirkt die übermäßige Sekunde Gis-F im zweiten Takte; man findet diesen originellen Tonschritt sehr häufig in Zigeunerweisen, welche bekanntlich ihren Liedervorrat aus Indien nach Europa mitgebracht haben.

In der Molltonart der Volkslieder spricht sich immer eine Belastung des Volksgemütes aus; es gewinnt darin entweder der Druck politischer Verhältnisse oder die Trübung der Lebenslust durch religiösen Einfluß tonlichen Ausdruck. Wehmut spricht sich in den beiden angefügten Liedern aus:

---

[1] Die Bezeichnung: „Doppelvorschlag“ hat Phil. Emanuel Bach für jene Zierform gewählt, welche der Grundnote zwei Verzierungsnoten in verschiedenen Intervallen vorsetzt.





Schon W. Ouseley[1] wies darauf hin, daß die elegischen Volksgesänge der Hindus an die wehmütigen schottischen und irischen Volksweisen gemahnen. Nichts steht der Annahme hindernd im Wege, daß der Ursprung der europäischen und der indischen Volkslieder auf demselben Boden gesucht werden könne. Ein Volk, dessen Poesie bereits vor vier Jahrtausenden reich aufgeblüht war, vermochte gewiß auch frühzeitig zu den Worten seiner Lieder die entsprechenden Tonweisen zu erfinden. Daß das gedichtete Lied zugleich gesungen wurde, war ja die Folge eines musikalischen Naturzwanges.

Ein entwickelter Tonsinn spricht sich in folgendem Volksliede aus, in welchem der Sprung aus C-Moll nach C-Dur und wieder nach C-Moll mit Sicherheit vollzogen wird:



Nach englischen und französischen musikgeschichtlichen Angaben lassen sich viele Arten indischer Lieder unterscheiden; zuvörderst gibt es Kriegslieder, von denen schon der Rigveda

[1] Oriental Collections, London 1797.

spricht. Nahte der Feind den arischen Marken im alten Indien, dann folgten die Bewohner desselben dem Wahlspruche: „Hilf dir selbst und der Himmel wird dir helfen!“ Sie warfen Erdschanzen auf, errichteten Pfahlzäune und stellten andere Wehren auf. Nachdem sie dies gethan, brachten sie den Göttern ein Opfer; dann wurde der Schlachtgesang angestimmt und bei Trompeten- und Paukenschall wurde dem Feinde entgegengezogen. Diese Schlachtmusik sollte den Indern Mut, ihren Gegnern Schrecken einflößen.

E. Schlagintweit spricht in seinem großen Werke über Indien von sechs Tonweisen oder Râgas, von denen jede in einer der sechs Jahreszeiten hauptsächlich gesungen werde. Diese Râgas sind auch als Halbgötter personifiziert. Die sechs Jahreszeiten aber sind: die Regenzeit Varas im Juli und August, — Scharad, die drückende feuchte Saison nach dem Regen, September und Oktober, — Hemanta, die kühle Jahreszeit, November und Dezember, — Sisira, die tauige Jahreszeit, die Periode der kühlen Morgen und der Nebel in den Monaten Januar und Februar, — Wasant, der Frühling, im März und April, — und Grischna, die glänzende, heiße Jahreszeit im Mai und Juni.

E. Schlagintweit erzählt auch von dem Gesange der Hinduweiber beim Mörsern des Kornes zu Mehl und bemerkt, daß dieser Gesang näselnd und einförmig sei.

Die Lieder persischen Ursprungs, welche in Hindostan gesungen werden, heißen Rektahs, die Tonweisen mongolischer Abkunft werden Tuppahs und jene arabischer Provenienz Teranas genannt. Tuppahs heißen nach verschiedenen musikgeschichtlichen Werken auch die Dialektlieder der Kameltreiber. Adrien de la Fage unterscheidet Hirtenlieder, heroische Gesänge, Balladen, moralische Hymnen (Bischnupud), Lieder zum Lobe Mohammeds (Mulud) und Dithyramben, in welchen Fürsten gepriesen werden (Stuti).

Unter den Liebesliedern gebe es auch manche Unterarten; darunter einen „chant d'amour placé dans la bouche d'une femme“ und aus drei bis vier Perioden bestehende Lieder (Holi), in welchen die verliebten Abenteuer des Gottes Krischna besungen werden, dem Alter zur Erbauung, der Jugend zum Vergnügen.

Es ist immerhin ein Beweis der unverwüstlichen Lebensfrische und sittlichen Kraft des Volkes, wenn dasselbe trotz aller religiösen Verwirrungen und Beunruhigungen sich einen gesunden Frohsinn erhält, welcher sich auch in manchem Liede ausprägt. Ein allerliebstes, (vom Verfasser harmonisiertes) Lied ist das nachstehende:





Unter den 37 indischen Liedern, welche J. Adrien de la Fage in seiner „Histoire générale de la Musique et de la Danse“ mitteilt, gibt es mehrere, in welchen nicht nur die Tonart, sondern auch der Takt und das Tempo wechseln. In einigen Liedern wiederholt sich mit der Macht einer musikalischen Zwangsvorstellung dieselbe Tonphrase oft sechsmal. Eine solche fixe Tonidee ist folgende:



Nach E. Schlagintweits Mitteilung genießt durch englischen Einfluß die Musik im Kaisertume Indien eine sorgfältige Pflege. Indier schreiben Lehrbücher über Musik und Gesellschaften bilden sich zur Hebung der einheimischen Tonkunst. Die Konzerte werden stark von Indiern und von Europäern besucht.

Dagegen wird der Gesang in den Schulen der Wesleyanschen Mission auf Ceylon mit geringem Erfolge gelehrt. Ernst Häckel erhielt, wie er in seinen „Indischen Reisebriefen“[1] erzählt, die Aufgabe, dreißig Kinder einer Missionsschule mit Prämien zu beteilen. Es haben bei dieser feierlichen Gelegenheit 150 Kinder ein Festlied gesungen und zwar so, daß Häckel meinte, es würden von den kleinen Sängern mindestens fünfzig verschiedene Melodien vorgetragen.

Nicht ohne Interesse ist manche Einzelheit, welche der berühmte Verfasser der „Natürlichen Schöpfungsgeschichte“ über die Hingabe der buddhistischen Singalesen an Musik, Gesang und Tanz mitteilt. Es wurde unserem Landsmanne zu Ehren u. a. auf Ceylon eine kirchliche Feier veranstaltet. Ein Dutzend alter, kahlgeschorener Buddhapriester im gelben Talare führte den Gelehrten unter wunderlichem Gesange in einen Tempel; hier wurde ihm ein großes, reich mit Blumen geschmücktes Buddhabild nebst verschiedenen Wandmalereien gezeigt. Dann wurde der Naturforscher auf einem Thronsessel vor den Tempel gebracht, wobei ein aus fünf Tamtamschlägern und aus fünf Flötisten bestehendes Orchester einen Lärm entfesselte, „der Steine erweichen konnte.“

Hierauf erschienen auf hohen Stelzen Tänzer, welche sonderbare Evolutionen aufführten. Die Töchter des Dorfhäuptlings, üppige schwarzlockige Mädchen von zwölf bis zwanzig Jahren trugen Palmenwein (Toddy), Kokosschalen und süßes Backwerk nebst Früchten umher. Die an E. Häckel gerichtete Ansprache des Häuptlings betonte die hohe Ehre, welche der Insel Ceylon durch den Besuch dieses Gelehrten zu teil geworden ist, worauf zehn nackte, buntbemalte „Teufelstänzer“ tolle Sprünge zum Besten gaben.

Diese „Teufelstänzer“ treten auch bei wilder Musik zur Zeit der Jahreswende in Aktion. Die Tänzer tragen Hörner, haben einen Thierschwanz angebunden und führen ihren ungestümen Reigen zur Belustigung der Menge auf. An diesem Weihnachtsfeste der Singalesen werden nachts Trinkgelage gehalten, welche sich in Orgien aufzulösen pflegen.

Der Instrumentenvorrat der Singalesen ist ein bescheidener; nebst der Rohrpfeife und einem primitiven Streichinstrumente benützen sie verschiedene Lärmapparate, wie Pauken, Schlagteller und Klappern.

E. Häckel schildert in seinen „Indischen Reisebriefen“ auch die Verbrennung einer Priesterleiche auf Ceylon. Die Bahre wurde unter feierlichem Gesange durch das Dorf getragen. Während Hymnen sowie Gebete gesungen und Metallscheiben aneinander geschlagen wurden, zündete man den Scheiterhaufen an. Ueber der Leiche wurde ein weißes Tuch

[1] Berlin, Gebrüder Pätel. 1883.

ausgespannt; als dieses von der bewegten Luft gebläht emporflatterte und verbrannte, jubelte die Volksmenge auf, denn sie glaubte, daß die Seele des verbrennenden Oberpriesters in demselben Augenblicke zum Himmel geflogen sei. Darauf folgte des Festes heiterer Teil. Reiskuchen und Palmenwein wurden herumgereicht und man zechte die ganze Nacht um den brennenden Scheiterhaufen.

Wer denkt da nicht an ähnliche Bräuche, welche in Europa am Schlusse des neunzehnten Jahrhunderts üblich sind? Im steierischen Unterlande werden für Leichenschmäuse, bei welchem viel Heiterkeit zu entfesseln Pflicht ist, oft viele hundert Gulden ausgesetzt, so daß ein großer Teil des Vermögens des Verstorbenen unter dem Zwange dieses alten Volksbrauches verzehrt wird.

* * *

Zum Schlusse noch einen Blick auf die musikalischen Zustände in Hinterindien, in den Flußgebieten des Irawaddy, des Menam und Mekong, also in den Staaten Annam, Siam, Birma und Kambodja. In dem letzterwähnten Staate blüht auf der königlichen Hofbühne das Ballett, bei welchem die Musik europäischen Ohren die Qualen des Marsyas verschafft. Gelobt wird der helle Klang eines landesüblichen Instrumentes, welches aus zwölf diatonisch gestimmten, großen und kleinen Glocken besteht. Diese Glockenharmonika wird auch in Siam und in Birma gebraucht.

Ein annamitisches Saiteninstrument hat die Form eines Alligators, ein anderes die Gestalt einer Katze, an deren Schweif die Saiten gespannt sind. Daß man auf diesem Tonzeug Katzenmusik macht, wird von Reisenden versichert.

Nach dem Zeugnisse des Kapitäns James Low lieben die Siamesen die dramatische Musik sehr. Ihr Orchester besteht gewöhnlich aus neunzehn Musikern; unter den Instrumenten befinden sich die chinesische Handorgel, Oboen, Flöten, Trompeten, Harfen und der Kampuk, ein Ständer mit Metalltasten, welche mit Hämmern geschlagen werden.

Die Volksweisen der Siamesen sind melancholisch und gemahnen an die wehmütigen schwedischen Volkslieder, wie ein Kenner hervorhebt. Hier eines der elegischen Lieder aus Siam:



Herb wie ein alter Tempelgesang, doch rhythmisch bewegt, ist folgendes siamesische Lied:



In den buddhistischen Tempeln von Birma werden die himmlischen Mächte mit Gesang und Musik gefeiert. Neben Sängern und Musikern sind zur größeren Ehre Gottes auch Tanzmädchen beschäftigt. Es wirken ganze Körperschaften von Tänzerinnen bei Prozessionen mit, welche der Fleischwerdung Wischnus wegen inszeniert werden. Die Tanz-

fräulein spielen auf einer Art von Zither, über deren Schallkasten sieben Saiten gespannt sind; dieses Instrument heißt Patola.

Außerdem spielen die Birmaner auf der Harfe Sum, an deren anmutig ausgebogenem schlanken Halse die Saiten mit Bändern befestigt sind. Eine andere Harfe hat die Form eines Rechtecks, ist einen Meter hoch und zählt 25 Saiten. Der Rabab ist auch ein birmanisches Saiteninstrument und wird oft mit Schnitzwerk oder mit gemalten Verzierungen ausgestattet. Turr heißt die Hauptform der birmanischen Geigen und ist mit drei Saiten bezogen. Der Verfasser hatte Gelegenheit, den Ton einer solchen hinterindischen Geige zu hören; sie bringt die Kantilenen in weichem, süßem Klangcharakter zu Gehör.

Kapitän Yule beschreibt in seinem Reisewerke ein birmanisches Schauspiel, welchem er in der Stadt Magwe angewohnt hat. Die Dialoge wurden nicht gesprochen sondern gesungen, sodaß die Vorstellung den europäischen Besuchern wie das Zerrbild einer italienischen Oper vorkam. Im Orchester hörte man das Trommelklavier Patschaing; der Künstler, welcher dieses Instrument zum Schallen brachte, saß in einem großen runden Gehäuse, an dessen Innenwand 18 bis 20 verschieden gestimmte, 7 bis 25 Centimeter im Durchmesser haltende Trommeln und Pauken angebracht waren. Der Patschaingist schlug in seine Paukenversammlung mit Energie ein.

Kapitän Yule lobt auch die Bambusharmonika, welche aus einer Reihe schwebender, in der Mitte mehr minder ausgehöhlter Bambusstäbchen besteht und mit einem Hammer geschlagen, weiche Töne erklingen läßt.

Der russische Flaggenoffizier Tscherkas schildert in einem völkerkundlichen Aufsatze den Eindruck, welchen er zu Bangkok in einem Schauspiel empfangen hat. Das Theater, welches einem Privatmanne gehörte, war auf einem Flosse errichtet und die Truppe bestand nur aus Frauen. Die Heldin des Stückes war eine indische Königin, welche den Tod ihres Gatten betrauert und sich alle Mühe gibt, denselben unter Anwendung mannigfacher Zaubermittel wieder ins Leben zu rufen. Ein Frauenchor sang fortwährend: „Trete zurück ins Leben! Wache wieder auf!"

Während der ganzen Vorstellung wurde eine Art melodramatischer Musik aufgeführt. Der russische Marineoffizier lobt den Wohlklang der Weisen gegenüber der chinesischen Musik, welche den Menschen peinigt, während sie ihn erquicken will.

Im Orchester des siamesischen Flußtheaters wirkten außer der Flöte und Trommel durchweg Instrumente von Bronze, Eisen oder Bambus mit. Am angenehmsten habe das Bambusklavier geklungen.

In geschichtlich wichtigen Augenblicken pflegen in Europa Kanonen das Wort zu nehmen; in Siam begnügt man sich mit dem Lärm, welchen Muscheltrompeten, Gongs, Hörner, Becken und Pauken in ihrem Zusammenwirken zu wege bringen. Als im Jahre 1873 im November der jetzige König von Siam, Tjan Fa Tjula Longkorn, großjährig erklärt wurde, fand dessen zweite Krönung statt; für Siam jedenfalls ein geschichtlich wichtiger Tag, der um so bedeutsamer war, als sich Se. Majestät Tjan Fa Tjula Longkorn dem Volke als Freund von Reformen in einer Rede vorstellte. Der König hat in seiner Ansprache die Unwürde behandelt, mit welcher man sich in Siam vor jedem Vorgesetzten auf den Boden werfe; dieser Knechtsinn könne die Wohlfahrt des Landes nicht heben. Alle Menschen sollen miteinander auf dem Fuße der Gleichheit verkehren, denn der ärmste Staatsbürger besitze dieselben Rechte wie ein reicher.

Vierhundert Siamesen haben diese königliche Reformrede auf dem Boden liegend vernommen; kaum war sie zu Ende gesprochen, rafften sie sich auf und verneigten sich vor ihrem vernünftigen jungen Herrscher in europäischer Weise.

Der historischen Stunde folgte wieder ein Schall- und Klanggewirre von Muscheltrompeten, Gongs, Hörnern, Metallbecken und Pauken; dem geschichtlich bedeutsamen Momente gab Musik ihre Weihe.

Musik und Poesie in Babylonien und Assyrien.

Zwischen dem Altai- und Hindukuschgebirge, auf der Hochebene von Iran und in dem Flachlande zwischen dem Euphrat und Tigris schlugen im fünften und vierten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung die Völkerwellen kräftig aneinander. Es mischten sich da semitische, arische und mongolische Volksstämme, deren Gedankenbesitz sich zu einer eigenartigen Kultur zusammenschloß, welche sich von Mesopotamien aus ostwärts nach Persien zurückzog und nordwestlich sich nach Syrien, ins Land der Chatten (Armenien) und nach Kleinasien verbreitete.

Seit wenigen Jahren weiß man, daß die altbabylonische oder sumerisch-akkadische Kultur, die Mutter der assyrischen Gesittung, in der Zeit der ältesten Pyramiden Aegyptens (3800 vor Chr.) bereits hoch entwickelt war, wie man auch genau die Volks- und Sprachenelemente unterscheidet, welche bei der Entwickelung der Religion, Kunst und Litteratur am unteren Euphrat (Babylonien) und am mittleren Tigris (Assyrien) zusammengewirkt hatten.

Fritz Hommel stellt in seiner „Geschichte Babyloniens und Assyriens“ (Berlin 1886) die Behauptung auf, daß die Grundlagen der menschlichen Gesittung überhaupt von den Ufern des Euphrat und Tigris stammen und versichert, daß unsere Buchstabenschrift, die wir zum phönikischen Alphabet zurückverfolgen können, ihre letzte Quelle in der aus Bildern hervorgegangenen altbabylonischen Keilschrift finde. Auch der bedeutende Assyriolog Delitzsch legt dar, daß die Wurzeln der jüdischen und mittelbar der christlichen Religion im Kulturboden des alten Babyloniens haften.

Es wird dies durch die Ergebnisse der Ausgrabungen bestätigt, welche in Mesopotamien seit vierzig Jahren mit Mut, Eifer und Glück betrieben wurden. Der Franzose P. E. Botta hat bekanntlich in Khorsabad (1843—45) den ersten assyrischen Palast entdeckt und hat auch in Kujundschik von Erfolg begleitete Grabungen veranstaltet. Austen Henry Layard brachte aus Trümmerhügeln das alte Ninive zu Tage, indem er den Palast des Assurnaszirpal (regierte 884—871 v. Chr.), den Zentralpalast Salmanassars und einen Prachtbau Assarhaddons (regierte 681—669 v. Chr.) von Schuttschichten befreite.

In Kujundschik setzte Layard nach Botta die Grabungen fort und fand einen Palast, welchen König Senacherib (705—682) gegründet und Assurbanipal (der Sardanapal der Griechen) umgebaut hatte. Dabei hat Layard die Reste der vom letzterwähnten Könige angelegten Bibliothek in Tausenden von Thontafeln zu Tage gefördert.

Im Jahre 1872 wurde ein Beamter des britischen Museums, George Smith, auf Kosten der englischen Zeitung „Daily Telegraph“ nach Assyrien abgeschickt, um die Ausgrabungen fortzusetzen. Smith war so glücklich, in den Laufgräben beim Palaste des Assurbanipal eine Menge, meist zerbrochener, Keilschrifttafeln aufzufinden. Die aus feinem Thon verfertigten Tafeln wurden, während sie noch weich waren, beschrieben, im Ofen gehärtet und dann der Bücherei übergeben.

Beim Brande des Palastes erhielten viele Tafeln leider Risse; auch das Regenwasser sättigte die Tafeln mit Minerallösungen, wodurch immer wieder ein gutes Stück einer alten Litteratur zerstört wurde. Nach Smiths Versicherung liegen in den Ruinen von Kujundschik mindestens 20 000 Bruchstücke von Keilschrifttafeln noch vergraben.

Die ältesten Tafeln, welche in Assyrien gefunden wurden, stammen aus dem Jahre 1500 v. Chr. und enthalten Abschriften von Werken der babylonischen Litteratur aus der Zeit **vor** 1600 v. Chr.

Assurbanipal (673 v. Chr.) war der größte assyrische Herrscher, weil er Schöpfungen des Schrifttums achtete und beschützte; er that für die assyrische Königsbibliothek mehr als alle seine Vorgänger auf dem Throne und den unter seiner Regierung beschriebenen Thontafeln verdanken wir fast unsere ganze Kenntnis babylonischer Mythen, welche zum Teile im alten Testamente anklingen, sowie die Kunde von der alten Geschichte der Euphratebene. Die Agenten dieses Königs suchten in allen Städten von Sumir und Akkad (Süd- und Nordbabylonien) nach beschriebenen Tafeln, brachten sie nach Ninive und kopierten sie für die Bücherei des Palastes.

Nach dem Falle Ninives lebte die babylonische Litteratur, die Quelle des assyrischen Schrifttums, nochmals auf und Nebukadnezar und dessen Nachfolger gründeten in Babylon gleichfalls eine große Bibliothek.

Loftus hat in und bei Senkereh gleichfalls Schrifttafeln mit Resten der babylonischen Litteratur entdeckt; diese Thonmanuskripte sind zum großen Teile tausend Jahre älter, als

die von G. Smith und von A. H. Layard gefundenen. Sie enthalten Listen von Göttern mit Angaben ihrer Titel und Eigenschaften; ferner grammatikalische Werke, Wörterverzeichnisse mit Erläuterungen, mathematische Abhandlungen, Legenden und Aufsätze astronomischen, astrologischen, juridischen, geographischen und geschichtlichen Inhalts.

Layards Funde betrafen sehr alte Zauber- und Beschwörungsformeln der Sumerier, sowie aus jüngerer Zeit (etwa 1923—1868 v. Chr. nach Fr. Hommel) stammende Götterhymnen und Bußpsalmen der akkadischen Bevölkerung aus Nordbabylonien. Das Sumerische ist mit der Turksprache nahe verwandt. Die Assyrer, ein semitisches Volk, hatten in ihrer Sprache dem Original der Hymnen und Psalmen eine Uebersetzung angefügt.

Besonders wichtig waren die Funde, welche der französische Konsul in Basra, E. de Sarzec, in den Jahren 1877—81 im Ruinenhügel Tello am Schatt-el-Hai gemacht hat. Er entdeckte, nicht ohne bei dem Fanatismus der mohammedanischen Bevölkerung am Leben gefährdet zu werden, einen Palast des Priesterkönigs (Patisi) Gudîa von Sâgulla und in dem Palast neun Dioritstatuen mit längeren Texten in der altsumerischen Sprache aus dem Jahre 3100 vor Chr.

Beachtenswert ist es nun, daß die ältesten Denkmäler der sumerischen oder babylonischen Litteratur Zauber- und Beschwörungsformeln sind und daß noch jetzt die finnisch-ugrischen und mehrere Turkstämme keinen anderen Kultus kennen als Zaubergebräuche und keine anderen Priester besitzen, als Zauberer, Schamanen. Auch an den Köpfen der von Sarzec gefundenen Statuen unterscheidet man Semiten mit gekraustem Bart und Haupthaar sowie rasierte, bartlose Köpfe mit leise vortretenden Backenknochen.

Die Mythen, Hymnen und Bußpsalmen der Semiten, deren Nachklang man im alten Testamente begegnet, tragen einen ganz anderen Charakter, als die sumerischen Anrufungen der Götter, welche gegen allerhand böse Geister ausgespielt werden.

Die altbabylonische Litteratur ist also in der That von einer hervorragenden Wichtigkeit, die nur von jenen bestritten werden kann, welche den Quellen der abendländischen Kultur kein Interesse entgegenbringen.

Während uns das Thontafelschrifttum mit der Poesie der alten Bevölkerung der Euphrat- und Tigrisebene bekannt macht, schildern die in den Palästen der assyrischen und babylonischen Könige enthüllten plastischen Darstellungen die gesellschaftliche und religiöse Geltung der Musik, wie sie auch die ursprünglichen Formen von Instrumenten vor Augen stellen.

Wenn Ambros im ersten Bande seiner Musikgeschichte sagt: „Die Assyrer hatten Sinn für bildende Kunst, für Architektur, aber nicht für Poesie und Musik," so wird diese Behauptung gerade durch Werke der bildenden Kunst, sowie durch die Schöpfungen ihrer Poesie Lügen gestraft. Die Babylonier besaßen ihren Rigveda und ihren Atharvaveda, ihr Buch der Gotteshymnen und der Zaubergebete so gut wie die Inder, und daß Lieder zur Ehre der Götter bei alten Völkern nicht gesprochen, sondern immer nur gesungen wurden, ist eine unbestrittene Thatsache. Es ist deshalb auch die Bemängelung Emil Naumanns hinfällig, „daß die Tonkunst in Assyrien keinen höheren Zweck hatte, als den König, den irdischen Gott, zu preisen, ihm und seinen Lüsten zu schmeicheln." Gewiß hat die Musik in Babylonien und Assyrien Hofdienste zu leisten gehabt; ob und wie sie aber den „Lüsten" der sumerisch-semitischen Könige „schmeicheln" konnte, ließe sich schwer erweisen. Die Könige von Ninive und Babel haben sich allerdings, wie es Reliefs bezeugen Tafelmusik machen lassen; sie waren zwar im ganzen grausame Herren; allein wer wollte ihnen einen musikalischen Ohrenschmaus bei Tafelgenüssen übel nehmen? Wenn gegenwärtig ein Orchester bei Hoftafeln aufspielt, so wird niemand darin eine ungehörige Gepflogenheit erblicken.

An der Hand der Denkmäler, deren Entdeckung eben skizziert wurde, sei denn auf die Bedeutung hingewiesen, welche die Musik im alten Mesopotamien besessen hat. Auch sei ein Blick auf die Poesie desselben geworfen, welche mit der Musik, wie allüberall, im innigsten Zusammenhange stand, und schließlich wollen wir aus den liturgischen und weltlichen Gesängen jener Völker, welche mit den Babyloniern und Assyriern stammverwandt sind, auf den Charakter der alten Musik derselben zurückschließen.

* * *

Alle Achtung dem Mute von Soldaten, welche ihren Berufspflichten im Kriege auch dann nachkommen, wenn ihre Kampfziele auf dem Boden der Gesittung und politischer Ideale nicht stehen. Noch mehr Bewunderung jedoch jenen Männern, welche im Dienste eines großen wissenschaftlichen Zweckes ihr Leben den Gefahren eines tödlichen Klimas und den Mordanschlägen einer rohen, glaubensfanatischen Bevölkerung aussetzen.

Diesen Wagemut besassen alle die bereits genannten Forscher, die durch ihre Ausgrabungen auf dem mesopotamischen Flachlande der Welt die Urkunden für die politische und Sittengeschichte von Völkern übergeben hatten, welcher bisher nur dürftige Nachrichten zur Verfügung standen.

So wurde das Leben des französischen Konsuls in Basra, E. de Sarzec, bei dessen Ausgrabungen in Tello mehr als einmal gefährdet. Unter den hochwichtigen Funden desselben fällt ein Relief mit einer Darstellung von Musikern auf, wohl das älteste dieser Art, welches ein historisches Volk betrifft.[1]

Dieses Relief stammt aus der Zeit des Priesterkönigs Gudîa (vor 3000 v. Chr.). Die altbabylonischen Musikanten nahen mit der Körperhaltung der Demut und Unterwürfigkeit wahrscheinlich dem Heiligtume irgend einer Gottheit, vielleicht des Gottes Atar, an dessen Machtherrlichkeit nach Fr. Hommel im vierten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung geglaubt wurde. Nach Bruchstücken einer Hymne mag „Atar Herr, Sohn des Gottes En-lila“, d. i. des Bel, welcher wie jeder babylonische und assyrische Gott verheiratet war und Söhne hatte — ein Kriegsgott gewesen sein.

In dieser sechstausend Jahre alten Hymne heißt es: „Wer kommt dir gleich? Dir, der du das feste Erz biegst, wie ein Fell .... Du bist der König, der sein Bild für ewige Tage schafft .... du bist der Herr, der wie ein Sturmwind daherkommt, der Verwüster der Mauern des feindlichen Landes .... Du bist der Stier, der Herr der Macht, Held der Götter, der seinesgleichen nicht hat.“

Einem Gotte, von welchem der Hymnendichter so Hohes aussagt, kann auch die Musik ihre Ehrung darbringen. Wenn die Betonung dieses schwungvollen Preisliedes nur halbwegs dem poetischen Werte desselben nahegekommen ist, so mag sie feierlich genug geklungen haben.

Einer der Musiker auf dem Relief von Tello klopft mit einem Schlägel auf einen Metallteller; zwei andere klatschen zum Preise des Gottes Atar mit den Händen den Takt; — ein vierter Musikant hält eine Rohrpfeife, der fünfte sitzt bei einer plump gestalteten Harfe mit elf Saiten und mit einem breiten, nicht seitlich, sondern unten angebrachten Schallkasten, auf dessen Vorderteil, wohl zur Verzierung, die Figur eines vierfüßigen Tieres zu sehen ist.

Inmitten dieser, ihre musikalische Andacht verrichtenden Männer steht eine Gestalt, welche die Hände über dem Bauche gekreuzt hält; da das Relief sehr verwittert und abgebröckelt ist, so unterscheidet man nicht, ob diese Person im Gebete versunken ist oder ob sie mit den Händen auf einer kurzen Trommel schlägt, wie man sie auf späteren, in Kujundschik gefundenen Reliefs dargestellt sieht. Kein Zweifel übrigens, daß die klatschenden Musiker auch singen.

Diese kostbare plastische Urkunde zeigt uns eine Hofkapelle der altbabylonischen Priesterkönige, deren Existenz allein darauf hinweist, daß zwischen dem dritten und vierten Jahrtausende v. Chr. die Religion und der Einfluß der Priester bereits einen lange dauernden Entwickelungsprozeß hinter sich gebracht hatten.

Die Priesterkönige ließen ihre Kapelle nicht nur sich, sondern auch den Göttern zum Vergnügen aufspielen. Das Relief von Tello erzählt es treuherzig, wie zur Freude und zur Ehre der Götter gepfiffen, getrommelt, geklatscht, geharft und gesungen wurde. Da noch jetzt in den Ländern, in welchen die Nachkommen der Babylonier und Assyrier wohnen, sämtliche Instrumente einer Musikergesellschaft unisono dieselbe Melodie spielen und den Zusammenklang von Akkorden vermissen lassen, so mag es dort vor fünf und sechs Jahrtausenden ebenso gehalten worden sein. Der musikalische Fortschritt bewegt sich eben auch langsam, wie die Gesittung überhaupt.

Die alten Sumerier und Akkader, die ursprünglichen Bewohner Babyloniens, waren

[1] Abgebildet ist dieses stark abgestoßene und für eine Reproduktion undankbare Relief auf Seite 243 der „Geschichte Babyloniens und Assyriens“ von Dr. Fritz Hommel. Berlin 1887.

sehr grausame Krieger, wie es auch jetzt ihre Enkel, die Turkstämme sind; die hartherzigsten Turkmenen, der Stamm der Tekke, wurden vor wenigen Jahren unter die russische Botmäßigkeit gebracht, was der Sicherheit des Lebens und Eigentums in Mittelasien sehr zu statten kommt.

Die Vielgötterei der alten Babylonier war übrigens der Entwickelung der Kunst weit günstiger als der Allahglaube der Moslems, welcher bekanntlich die plastische Nachbildung der Lebewesen einer dogmatischen Sinnlosigkeit wegen verbietet.

* * *

Austen H. Layard stellt uns in seinen beiden großen Bilderwerken mehrere Reliefs vor Augen, welche die Tonkunst im Dienste der Götter zeigen. Die assyrischen Staatslenker haben es erkannt, daß es ein kluges Mittel zur Festigung und Erhaltung der königlichen Macht ist, wenn es sich der Herrscher vorbehält, mit den Göttern selbst unmittelbar in Verkehr zu treten und die Priester hierbei nur in zweite Linie zu stellen. Sie mögen diese Klugheitsregel durch die Priester selbst gelernt haben, denen es in jener Zeit, aus welcher das eben geschilderte plastische Flachbild stammt, vortrefflich gelungen ist, im alten Babylonien, im Lande Sumir, sich der Herrschergewalt zu bemächtigen. Es lag ja so nahe, sich die Rechte eines Machthabers von Gottes Gnaden anzumaßen, wenn man das Vorrecht besaß, die Gnade Gottes durch Opfer, durch Hymnen und Gebete sich zu erschließen.

Die Nachfolger der Priesterkönige in Babylonien und die assyrischen Könige opferten den Göttern selbst, wenn sie denselben ein besonderes Anliegen vorzubringen hatten; sie übernahmen selber die Rolle von hohen Priestern und ließen hierbei Soldaten, Eunuchen und Priester nur als Mitglieder des Hofgefolges assistieren.

Diese Grundregel des einsichtsvollen Despotismus hat sich bekanntlich bis auf unsere Tage erhalten; ist doch der Zar der oberste weltliche und geistliche Herr der rechtgläubigen Russen, sowie der Sultan der Religionschef des Islams ist.

Die mesopotamischen Großherren wandten sich an irgend einen Gott immer nur dann, wenn ihr persönliches Interesse auf dem Spiele stand. Es wird uns dies auf den Reliefs von Kujundschik und von Khorsabad sehr deutlich dargethan. Auf einem dieser plastischen Wandbilder sehen wir einen assyrischen König seiner göttlichen Personalvorsehung ein Dankopfer darbringen.

Da die Hauptleidenschaft der Großherren von Ninive das Töten der Menschen in Schlachten und der Tiere auf Jagden war, so war es nichts als anständig, wenn sich die Könige bei ihren vermeintlichen Beschützern für die Erhaltung des Lebens bedankten.

Assyrien muß nach der Bilderchronik in den Sälen der königlichen Paläste sehr löwenreich gewesen sein und die alten semitischen Bildhauer haben es meisterhaft verstanden, das Ringen der Löwen ums Leben, ihre Wut in der Abwehr des Jägerangriffs und das Zusammenbrechen der von Pfeilen durchbohrten, sterbenden Tiere naturgerecht darzustellen.

Ein Relief schildert denn (siehe Abbildung XIV), wie ein König, welcher vier zur Strecke gebrachte Löwen vor einem Altare liegen hat, aus einer Schale eine edle Flüssigkeit den Göttern zu Ehren auf den Boden gießt. Er bedankt sich in eigener Person dafür, daß die Löwen von ihm und nicht er von den Löwen erlegt wurde. Auf dem Altar sind Opferspenden aufgeschichtet; links vom Prunktische der Götter stehen zwei Eunuchen, welche mit einem Stäbchen auf einem dreieckigen Saiteninstrumente spielen; die Wirbel desselben sind auf dem vertikalen Arme befestigt, welcher die Form einer nach oben weisenden Hand hat. Nach Josephus Flavius war dieses Trigonon mit zwölf Saiten bespannt und hieß Nebel.

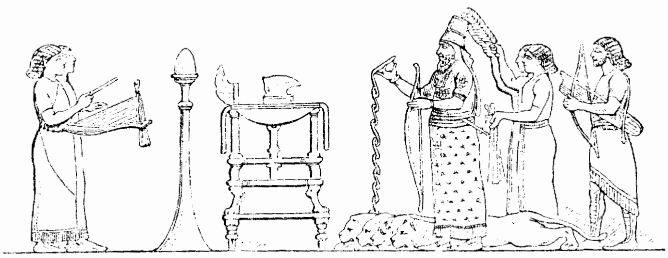
Hinter dem Könige, welcher als Person ersten Ranges die anderen Gestalten des Reliefs um Kopfeslänge überragt, stehen zwei Wedelträger, die ihrem Gebieter Kühlung zufächeln. Während der König mit der rechten Hand die geistliche Verrichtung vollzieht, hält er in der linken Hand das Abzeichen seiner politischen Macht: die Waffe. Zwei Männer schleppen auf der Fortsetzung des Reliefs einen fünften Löwen herbei, um auch dieses von dem königlichen Jäger erlegte Tier in den Rahmen der religiösen Ceremonie zu stellen. Auf den beiden Handharfen wird unzweifelhaft die Hymne begleitet, welche der König aus Freude über seine Rettung aus Jagdgefahren den Göttern zu Ehren vorträgt.

Einen ähnlichen Stoff behandelt ein anderes plastisches Genrebild, welches in einem assyrischen Palaste gefunden wurde. Der König bedankt sich bei dem Gotte seines Vertrauens dafür, daß er von einer Jagd auf wilde Bullen mit heiler Haut heimgekommen ist. Die Annahme, daß der König nur für das Jagdglück seinem göttlichen Beschützer Dank sagt, scheint haltlos zu sein; dies wäre für einen Gottesdienst, bei welchem Opferwein fließt, denn doch ein zu geringer Anlaß.

Der König überragt auch hier als Mensch erster Ordnung die hochgewachsenen, wohlgenährten Eunuchen, welche Sonnenschirme, Bogen und Köcher tragen. Der Großherr hält in einer Hand eine zierliche Schale mit dem Opferwein, in der anderen einen Bogen; ihm zu Füßen liegt der erlegte Wildbulle.

Die Götter hatten allerdings, wenn man nach den ihnen gewidmeten Hymnen schließen will, gleichsam die Verpflichtung, ihre Macht zum Heile ihrer königlichen Schützlinge zu benutzen, welche ja, wie Inschriften großsprecherisch kundthun, den Göttern prächtige Behausungen und Statuen aus Gold und Stein errichten ließen. Die den alten babylonischen und den jüngeren assyrischen Königen gewährten Siege und Kriegsbeuten waren im Sinne der Hymnen nur der göttliche Dank für die vielen Aufmerksamkeiten, deren sich die himmlischen Machtherren von seiten ihrer königlichen Schutzbefohlenen zu erfreuen hatten. Götter und Könige waren sich da gegenseitig dankbar und verpflichtet.

Auf einem plastischen Flachbilde aus Kujundschik steht vor dem königlichen Spender des Weinopfers ein Priester, welcher seinen frommen Oberherrn mittels eines Weihwedels



XIV. Dankopfer eines assyrischen Königs nach glücklicher Jagd.

besprengt. Einen Beweis von der Zähigkeit, mit welcher sich rituelle Bräuche erhalten, liefert der Umstand, daß Personen hohen gesellschaftlichen Ranges bei feierlichen Anlässen an den Pforten katholischer Kirchen auch jetzt noch von Priestern mit Wedel und Weihwasser erwartet werden.

Hinter dem assyrischen Priester steht ein Kapellmeister, feist, bart- und temperamentlos, welcher die musikalischen Leistungen zweier Harfenspieler lenkt. Es wird auch hier mit Göttern in Tönen geredet. Da die Tonsprache von der ganzen Welt verstanden wird, so wurde sie auch im Verkehr mit den Herren der Welt gern gebraucht.

Nicht nur der Opferwein, auch Kreuze sind es, welche Parallelen mit kirchlichen Symbolen der Gegenwart zu ziehen gestatten. Die assyrischen Könige tragen nämlich auf Brustketten Kreuze von einer noch jetzt bestehenden Form. Es waren dies Talismane, welche auf dem eben geschilderten Relief auch von Eunuchen als Ohrgehänge getragen werden.

* * *

Es war ein religiöses Bedürfnis aller Völker, sich eine sichtbare Gestalt der unsichtbaren Götter vor Augen zu führen, um so beide verehren zu können. Die Götter hatten ihre Festtage und an diesen wurden ihre Statuen in feierlichem Aufzuge bei Hymnengesang herumgetragen, welcher von Klangwerkzeugen begleitet wurde.

Ein Relief aus Nimrud stellt eine solche Prozession dar, bei welcher auf Tragbahren die Statuen der Götter von je vier Männern in Spitzmützen herumgeschleppt wurden. Die Gestalt der Götter ist die menschliche; nur ragen einem derselben aus dem Kopfe vier Stierhörner heraus, welche wohl das Abzeichen einer gewaltigen Stärke sein sollen. Der Gott mit dem Stiergehörn trägt ein kurzes, bis zu den Knieen reichendes Gürtelkleid mit eingewebten Würfeln. Auch die anderen Götter tragen Kleider mit diesem heiligen Webmuster.

Der himmlische Herr mit den vier Hörnern ist offenbar ein Wettergott, denn er hält in einer Hand Blitze, in der andern eine Hacke, mit welcher nach einer naiven Anschauung die Wolken beim Donnern aufgebrochen wurden.

Ein anderer Gott trägt auf seiner Krone eine Sternagraffe und zum Zeichen seiner großen Macht sogar sechs Stierhörner; in der Hand hält er Ring und Fächer. Da einem assyrischen Gotte nichts Menschliches fernliegt, so darf auch er das Recht verwerten, in einem Tropenlande sich Kühlung zuzufächeln.

Auf einer Spitzsäule, welche Layard in Nimrud gefunden hat, ist eine gottesdienstliche Verrichtung dargestellt, die nicht ohne musikgeschichtliches Interesse bleibt. Es flackert da auf einem Altare Feuer, — Wein wird geopfert und ein Stier soll geschlachtet werden. Ein Priester hält das Tier bei den Hörnern, während vier seiner Genossen den Göttern ein Loblied singen. Auch in Assyrien galt die Sitte, den Göttern den Bratengeruch und den Priestern den Braten zu widmen.

Dank dem bewundernswerten Scharfsinn deutscher, englischer und französischer Assyriologen kennen wir den Inhalt der Hymnen, welche von den Priestern im mesopotamischen Tiefland gedichtet und gesungen wurden. Ebenso sind uns die Beschwörungen der turanischen Sumerier, sowie die Bußpsalmen der Semiten bekannt, welche im Jahre 3000 bis 800 vor unserer Zeitrechnung in Babylonien und in Assyrien verfaßt und gesungen wurden.

Hier eine babylonische Hymne an den Sonnengott Samas:

„Herr, Erleuchter der Finsternis, der das Dunkel durchdringt;
Guter Gott, der die Gedemütigten erhebt und die Schwachen stützt
Die großen Götter wenden ihre Blicke nach deinem Lichte;
Die Geister des Abgrunds suchen begierig dein Antlitz ....
Wie ein Bräutigam ruhst du, voll Freude und Anmut,
Mit deinem Glanze erreichst du die Grenzen des Himmels;
Du bist die Fahne dieses weiten Erdenkreises.
O Gott, die Menschen, die in der Weite wohnen, schauen auf dich und freuen sich." [1]

Leider sind die meisten Hymnen, welche in den Palastbibliotheken gefunden wurden, wegen der Brüche der Thontafeln unvollständig. Das Bruchstück eines anderen von George Smith übersetzten Lobgesanges, welcher dem Sonnengotte gewidmet war, lautet:

„O Samas! aus dem Hintergrunde des Himmels bist du getreten,
Die Schranke des glänzenden Himmels hast du geöffnet;
Barmherziger Gott, der aufrichtet den Gedrückten,
Der schützet den Schwachen,
Nach deinem Lichte schauen aus die großen Götter, die Geister der Erde;
Sie blicken alle auf zu deinem Antlitz ....
Wie Ein Wort regierst du, —
Wie ein Held lassest du dich freudig und wohlgemut nieder, —
Du bist der Lichtträger des fernen Himmelsraumes,
Der weiten Erde Panier bist du! —
O Gott, es blicken zu dir auf und freuen sich
Die weithin wohnenden Menschen.
Du bist der Gerechte im Himmel, der Beständige, —
Du bist, der acht hält auf die Satzung der Länder.
O Samas! du bist der höchste Richter des Himmels und der Erde, —
Du bist der Herr der lebendigen Wesen, der Erbarmer der Länder.
O Samas! an diesem Tage erhelle, erleuchte den König,
Den Sohn seines Gottes.
Was immer übel thut seinem Leibe, werde aus den Gliedern getilgt!"

Die meisten babylonischen und assyrischen Götter waren nach menschlichem Vorbilde vermählt und erfreuten sich wenigstens einer Gemahlin; die erste Gemahlin des Sonnen-

[1] Entnommen dem Werke von Dr. Adolf Wahrmund: „Babyloniertum, Judentum und Christentum." Leipzig. 1882.

gottes hieß **Anunit**. Von ihr heißt es in einem schwungvollen Huldigungsliede, welches Fr. Lénormant übersetzt hat:

„Den größten Feind, gleich einem einfachen Rohr biegst du ihn.
Ich maße mir nicht das Befehlen an, ich preise mich nicht selber;
Wie eine Wasserblume, Tag und Nacht, welke ich hin.
Ich bin dein Knecht, ich erhöhe dich."

Istar war eine vielbeschäftigte Göttin. Sie war nicht bloß die Lenkerin des Natursegens, die Göttin der Liebe, als welche sie in dem hochpoetischen Epos „Istars Höllenfahrt" dargestellt wird, sondern auch die himmlische Herrin der Jagd und des Krieges. Sie wurde als „Bogenschützin der Götter", als „Schrecken der Schlacht" und als die „Wälder zertretende, Meere aufrührende, thatkräftige" Göttin in Hymnen und Inschriften gefeiert.

Wirksam wird in dem erwähnten Epos der Grundgedanke ausgeführt, daß während der Fahrt Istars durch die Unterwelt auf Erden der Drang nach Fortsetzung des Lebens aufhört.

Dem Mondgott **Sin**, der Schutzgottheit der alten Stadt Ur, wird in einem ziemlich gut erhaltenen sumerischen Hymnus wie einem berühmten Könige oder Feldherrn viel Hohes und Vornehmes nachgesagt. Er wird genannt: „Vater Nannar", d. h. Erleuchter Himmels und der Erde, „Führer der Götter, welcher im Himmel und auf Erden allein erhaben ist, Herr der himmlischen Heerscharen, großer Gott, Herr der Krone, Schöpfer, der die Herrschaft majestätisch vollführt, der im Gewande der Hoheit dahinschreitet, starke Gazelle mit kraftvollen Hörnern und mit vollkommenen Gliedern, selbstgewachsener Zweig, barmherzig, Erzeuger von allem, der bei den lebenden Wesen eine hellglänzende Wohnung aufrichtet, Erbarmer, Wiederbringer, dessen Hand des ganzen Landes Leben hält, Stützer der Tempel, Verkünder ihres Namens, Erzeuger der Götter und Menschen, welcher gründet, alles, was gut ist, der zur Herrschaft Berufende und Scepter Verleihende, bis in ferne Tage das Schicksal Bestimmende, thatkräftiger Fürst, dessen Herz weit ist und niemandem nachträgt, der aus dem Grunde des Himmels bis zur höchsten Höhe des Himmels leuchtend dahin wandelt, der das Himmelsthor öffnet, Erzeuger aller lebenden Wesen, Herr, der die Entscheidung über Himmel und Erde faßt, der Ueberfluß gibt lebendigen Wesen."

Die Hymne an Sin schließt mit folgenden Worten:

„Welcher Gott hat deine Fülle gefunden?
Im Himmel, wer ist erhaben? Du allein bist erhaben!
Auf Erden, wer ist erhaben? Du allein bist erhaben!
Dein Befehl wird im Himmel verkündet,
Die Engel des Himmels werfen nieder ihr Antlitz.
Dein Befehl wird auf Erden verkündet, —
Die Engel der Erde küssen den Boden.
Dein Befehl ergehet auf Erden, so wachset das Gras.
Dein Befehl läßt im Schwange gehen Wahrheit und Recht,
Beschwöret die Menschen mit Wahrheit.
Dein Befehl ist wie die weiten Himmel,
Wie die sich ausbreitende Erde.
Dein Befehl — wer kann ihn erlernen?
Wer kann ihm gleichkommen?
O Herr! Im Himmel hast du an Herrschaft,
Auf Erden an Leitung niemanden dir gleichen
Unter den Göttern, deinen Brüdern,
Findest du keinen Nebenbuhler, —
König der Könige, der keinen Richter über sich hat, —
Deinem Tempel sei gnädig, der Stadt Ur sei gnädig!"

In dieser Hymne spricht sich eine Beredsamkeit der Andacht, ein Schwung im Preisen der angerufenen Gottheit, ein Reichtum im Zuschreiben hoher Eigenschaften, eine Fülle im

Anführen hochgestimmter Qualitäten, eine Innigkeit religiösen Empfindens, eine Hingabe des hilfsbedürftigen Menschen an die göttliche Schutzmacht aus, daß man derselben wenig Ebenbürtiges in der späteren Hymnenpoesie an die Seite stellen kann.

Mondgott Sin war, um einen theologischen Ausdruck zu brauchen, ein „falscher Gott“, aber die Poesie, welche ihn feierte, war und bleibt echt.

Die assyrischen Bußpsalmen sind semitische Dichtungen, welchen Innigkeit und poetischer Schwung nicht abgesprochen werden kann. Sie sind an die Göttin Istar von Sippar gerichtet. Wie ein Echo dieser Bußlieder klingt es in den Psalmen des alten Testamentes und im Buche Hiob nach. In einem zuerst von Rawlinson veröffentlichten Bußpsalm heißt es:

„Wer Sünde hat, dessen inniges Flehen nimmst du an,
Blickst du einen Menschen erbarmend an, so wird dieser Mensch leben.
Machthaberin über alles, Herrin der Menschheit,
Barmherzige, an die sich zu wenden wohlgethan ist,
Die da willig anhört das Seufzen!
Wie lang noch, meine Herrin, soll ich
Gleich einer Taube klagen, vom Seufzen sättigen mich?“

In einem anderen Bußpsalm werden der Priester und der Sünder redend angeführt. Der Priester bemerkt:

„Aus seiner Brust, welche wie die Flöte Klagetöne hervorbringt,
Erhebt er Wehklage zu dir.
O Herrin, deinem Knechte „Es ist genug!“ verkünde ihm,
Dein Herz, beruhige sich!
Deinem Diener . . . Erbarmen bewahre ihm!
Dein Angesicht wende ihm zu, nimm an sein Flehen!

Hierauf nimmt der Sünder das Wort:

„Deinem Knecht, welchem du zürnest, sei gnädig!
O Herrin, meine Hände sind gebunden ich umklammere dich!
Deine Auge richte treulich auf mich, ...
Dein Herz beruhige sich,
Dein Gemüt besänftige sich,
Dein Herz, wie das Herz einer Mutter, die geboren, beschwichtige sich!“

Auch die Beschwörungen der Götter, welche ersucht werden, Krankheiten und andere Heimsuchungen zu bannen oder irgend einen bösen Zauber zu lösen, wurden gesungen und das Absingen der Beschwörungshymnen wurden von Klang- und Schlagwerkzeugen begleitet.

Die Babylonier und Assyrier verehrten bei ihrer ausgesprochenen Vorliebe für Musik auch einen göttlichen Beschützer derselben, welcher Ea hieß. Ea hatte als Gott sehr viel zu thun; er war Lenker „der unteren Bezirke“, somit auch „Beherrscher des Meeres, der Wassertiefe und der Unterwelt“. Als Wassergott hielt Ea auch seine Hand über dem Pflanzenwuchse und wurde als Herr des Natursegens und der Lebenserhaltung überhaupt angerufen. Ea war jedoch nicht bloß Naturgott, sondern wuchs mit der Zeit in die Würde einer Kulturgottheit hinein. Er übernahm die Verrichtungen der göttlichen Vorsehung und verband mit seinem hohen Amte auch viele wohlklingende Titel; er hieß u. a.: „Herr der Weisheit, der Bergwerke und Schätze“ sowie „Herr der Geschenke“, natürlich jener Geschenke, welche man von ihm zu erhalten hoffte; ferner war Ea Schirmvogt der Fischer und Seeleute und zuguterletzt war er der oberste Schutzherr der Tonkunst.

* * *

Die Abbildung XV. führt zur Hälfte ein Relief vor, welches von Layard in den Ruinen von Kujundschik (neben Mosul am Tigris) gefunden wurde. Das Flachbild stellt Musiker, Sängerknaben und Sängerinnen, im ganzen 26 Personen vor, welche einem sieg-

reichen Könige entgegenziehen, um ihn mit einer Huldigungshymne zu begrüßen. Die Frauen und Knaben klatschen den Takt zu ihrem Gesange mit den Händen.

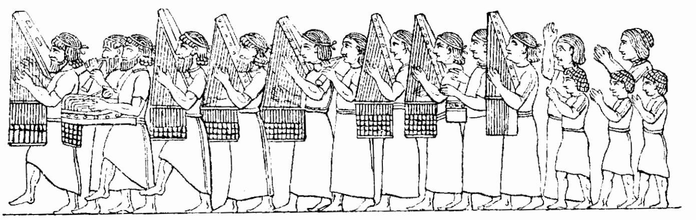
Die Abbildung XV bestätigt es, daß das beliebteste und gebräuchlichste Saiteninstrument bei den Assyriern die Harfe war. Dieses Tonzeug war mit 15, 19 und 21 Saiten bespannt, welche, wie Fétis nachzuweisen versucht hat, auf die Töne einer chromatischen Tonleiter gestimmt waren.

In der Hofkapelle, welche den als Sieger heimkehrenden König musikalisch begrüßt, wirken zwei Doppelflöten, eine kleine Trommel, welche mit der Hand geschlagen wird und ein flaches Saiteninstrument (Psalter, Hackbrett) mit, welchem mit einem Stäbchen Töne entlockt werden. Die Araber nennen dieses Tonzeug Pisentir, Santir oder Qanon. Es wird jetzt noch in Aegypten, in ganz Westasien, Indien, China, in Ungarn, Böhmen und in allen anderen Ländern gebraucht, in welchen es wandernde Musikanten gibt.

Auf der Abbildung XVI, welche das Gemälde eines Ruveser Grabgefäßes wiedergibt, spielt die links sitzende Frau auf der assyrischen Harfe, welche in Griechenland und im römischen Reiche ebenso wie viele andere aus Asien herübergekommene Instrumente willige Aufnahme gefunden hat.

Die assyrische Harfe wurde entweder mit dem Plektrum oder mit den Fingern gespielt; sie besaß die Höhe von 1 Meter 25 Centimeter und wurde auf einem über die Schulter geworfenen Bande getragen. Sie hieß bei den Griechen, nach dem Bruchstücke eines Liedes von Anakreon: Magadis.

Das Flachbild auf einem Emailziegel, welcher in den Ruinen von Nimrud gefunden wurde, zeigt einen Priester mit hoher Bischofsmütze, der auf einer dreieckigen, mit vier



XV. Assyrische Musiker und Sängerinnen einem siegreichen Könige entgegenziehend.

Saiten bezogenen Lyra spielt. Die Bibel nennt dieses Klangwerkzeug Kinnor; auch wird demselben der Name Sambuka zugedacht.

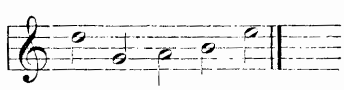
Auf einem babylonischen Cylinder, welcher durch A. H. Layard bekannt geworden ist, wird ein Priester dargestellt, der seinen frommen Gesang auf einem lyraförmigen Instrumente begleitet, dessen vier Saiten er mit beiden Händen zupft. Daß der Mann ein religiöses Lied vorträgt, darauf weist nicht nur seine hohe Pontifikalmütze, sondern auch der geringe Tonumfang seines Instrumentes hin. Die Hymnen der alten Völker bewegten sich bekanntlich nie innerhalb weiter Tongrenzen.

In ägyptischen Grabgemälden sieht man gefangene Semiten, welche viersaitige Lyren ähnlicher Form ihren Eseln aufgepackt haben. Die assyrische Lyra heißt Kissar.

Auf Darstellungen aus späterer Zeit sieht man Eunuchen, deren Kissar mit fünf und sieben Saiten bespannt ist; der obere Saitenhalter läuft in ein Spitzhorn aus.

Ein assyrisches Relief im britischen Museum erzählt von drei Gefangenen, welche, von einem Soldaten behütet, sich auf der Kissar den Kummer ihrer Unfreiheit vom Herzen spielen.

Die fünfsaitige Kissar ist nach Villoteau in Aethiopien gegenwärtig auf nachstehende Tonfolge gestimmt:



Da die orientalischen Völker treu an alten Gepflogenheiten hängen, so sei anzunehmen, daß diese Saitenstimmung eine altüberkommene ist.

Auf einer Flachskulptur, welche in Kujundschik gefunden wurde, ist auch eine Laute mit schmalem, langem Griffhals dargestellt. Dasselbe Instrument sieht man auch auf dem

Wandgemälde einer altägyptischen Grabkammer abgebildet; es hängt in dem kostbarsten Gemache, gleichsam in dem Allerheiligsten eines Frauenhauses, neben Harfen und Lyren, auf welchen die Frauen des alten Nillandes ihre ernsten und heiteren Lieder begleitet hatten. Die Zähigkeit, mit welcher von der Kultur wenig berührte Völker an den einmal in Gebrauch genommenen Objekten hängen, zeigt sich auch darin, daß die Nachkommen der alten Babylonier und Assyrer noch jetzt eine zweisaitige Laute mit langem Halse verwenden. Der Tonsinn, welcher sich bei Begleitung von Liedern mit der Laute Dutara (bei den Arabern Tanbura) ausspricht, mag sich von der musikalischen Fähigkeit der alten Babylonier kaum stark unterscheiden.

* * *

Die Geschichte der alten Babylonier und Assyrier wurde mit Blut geschrieben, wie bei einem jeden anderen Volke des Altertums, welches entweder auf Eroberungen ausging oder sich gegen land- und beutegierige Eroberer zu verteidigen hatte.



XVI. Hauskonzert bei Mitwirkung einer assyrischen Harfe.

Ein im elften Saale des Palastes von Khorsabad gefundenes Relief belehrt uns, daß die Krieger des Großkönigs von Assyrien beim Suchen des Feindes von Musikern begleitet wurden. Man sieht auf dem plastischen Flachbilde berittene Bogenschützen und über ihnen in kurzen Röcken bewaffnete Musiker, welche ein lyraförmiges Saiteninstrument auf einem über die Schulter geworfenen Bande trugen; sie spielten offenbar auf den acht Saiten ihres Tonzeuges einen Marsch.

Auf einem anderen flachgemeißelten Genrebilde, welches vom Schlachtfeld heimkommende Soldaten darstellt, sieht man, wie grausam die Kriegführung der alten Bewohner des Zwischenstromlandes gewesen war. Die Waffenknechte tragen die abgehauenen Köpfe ihrer Feinde als kostbare Siegesbeute heim.[1] Auch ein Adler, welcher über den

[1] Heinrich Moser erzählt in seinem Buche: „Durch Zentralasien. Reiseschilderungen.“ (Leipzig, F. A. Brockhaus 1888), daß die Turkmenen, mit welchen die turanischen Babylonier stammverwandt sind, noch jetzt von ihren Raubzügen mit den Köpfen ihrer Feinde zurückkommen, welche sie in Säcken verwahren. Eine entsetzliche Kriegssitte, welche sich seit vier Jahrtausenden bei demselben Volksstamme erhalten hat!

Siegern schwebt, schleppt in seinen Krallen einen Menschenkopf. Es soll dies wohl ein Sinnbild des Sieges sein? Den grausamen Helden gehen Hackbrettspieler und Handpauker in langen betreßten Gewändern entgegen. Die Musik hat da die Bluthaten des assyrischen Heeres gefeiert.

In der obersten Zone des bereits erwähnten, in Nimrud bloßgelegten Obelisken des Königs Salmanassar II. sieht man den König, vor welchem ein Mann in den Staub sinkt. Ueber dem Könige schweben die geflügelte Sonnenscheibe und ein Stern zum Zeichen, daß die Götter des Lichtes als Spender aller Glücksgaben dem Könige überallhin folgen.

Hinter dem Könige stehen ein Bogenschütze und ein Mann mit einem Rundhorn von derselben Form, wie sie bei den Bronzehörnern wahrgenommen wird, die man in elsässischen und skandinavischen Gräbern gefunden hat und welche auch bei den Etruskern und bei den Römern beliebt waren.

Der Hornist mußte dem Feldherrn zur Seite stehen, um dessen Befehle den Truppen durch Hornsignale kundzugeben. Auch bei den Transporten der riesigen Stiermenschen, welche den Eingang der königlichen Paläste bewachten, wurden die Mahnrufe an die Arbeiter mit einer Trompete gegeben.

Auf einer Flachskulptur aus Kujundschik sieht man den Trompeter hoch oben auf der Riesenstatue neben dem Leiter des Transportes stehen. Auf derselben Darstellung fallen zwei junge Mädchen auf, welche einen Zweiräderwagen des Königs ziehen; allerdings das reizendste Gespann, das sich ein asiatischer Despot ersinnen konnte, den es wenig anfocht, daß eine solche Verwendung der Menschenkraft frevelhaft ist.[1]

Ob bei gottesdienstlichen Verrichtungen auch Trompeten verwendet wurden, wird durch Denkmäler nicht bezeugt. Auf einem assyrischen Steinbild des britischen Museums nimmt man einen Pfeilschützen mit einer Trompete wahr, welche eine trichterartige Schallöffnung hat. In den Darstellungen auf dem Triumphbogen des Titus in Rom begegnet man einer Trompete ähnlicher Form; sie hieß bei den Juden Chatsotsrot. In den Ruinen von Nineve wurde das Bruchstück einer solchen Trompete von konischer Form gefunden und wird gegenwärtig im britischen Museum verwahrt.

Von anderen Blasinstrumenten kannten die Babylonier und Assyrier noch die Doppelflöte, welche von den Römern tibiae sarranae d. h. Flöten von Tyrus und in der Bibel nekeb genannt wurden.

Bemerkenswert ist es, daß schon von den Assyriern die musikalischen Fähigkeiten der Eunuchen geschätzt wurden. Auf den plastischen Darstellungen sind sie an ihrer Bartlosigkeit und Fettleibigkeit erkennbar. Sie schlagen Schallbecken und mit Griffen versehene Metalltrichter aneinander; auch anderes Tonzeug sieht man in den Händen der Eunuchen, welche von ihrer Liebe zur Musik nicht durch andere Leidenschaften abgezogen wurden.

Layard hat in Nimrud Schlaginstrumente von verschiedener Ausgestaltung gefunden; die meisten derselben besitzen die Form von Glocken. Die Trommeln waren kurz oder langgestreckt und wurden um die Hüfte gegürtet getragen.

* * *

Nach Angabe des griechischen Historikers Ktesias, dessen wertvolle Schrift „Persica" leider nur aus Bruchstücken bekannt ist, waren bei den Hoffesten der assyrischen Könige hundert bis hundertfünfzig Musiker beschäftigt; diese Feste lösten sich nach dieser Quelle gewöhnlich in Orgien auf.

Ein besonders schön gearbeitetes und stofflich anmutendes Relief aus Kujundschik stellt eine königliche Mahlzeit dar, welche neben einem Palmenhain in einer Rebenlaube stattfindet. Der Großherr liegt auf einem gepolsterten Ruhebette und schlürft Wein, eine Blume in der Hand. Nach der asiatischen Genußphilosophie sollte bei einer Tafel nicht bloß der Gaumen, sondern auch die Nase ihr Vergnügen haben. Im alten Aegypten gehörte es gleichfalls zum guten Gesellschaftstone, bei Festgelagen dem Geruchsinn ein Labsal zu gönnen. Es gingen, nach mehreren Grabgemälden, bei Gesellschaftsfesten unbekleidete Dienerinnen

[1] Diese interessante Darstellung findet man abgebildet in dem Werke: „A second series of the Monuments of Nineveh, including basreliefs from the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud by Austen Henry Layard. London 1853."

herum und reichten den eingeladenen Damen Blumen zum Riechen; auch die Gäste boten sich untereinander Duftgenüsse an, indem sie sich Blumen vor die Nase hielten. So in Aegypten.

Vor dem Ruhebette des assyrischen Königs ist auf jenem Flachbilde ein zierlicher Speisetisch aufgestellt, dessen Füße geschnitzte Löwenpranken waren. Dem Fürsten gegenüber saß auf einem prunkhaften, mit figuralem Schmuck versehenen Thronsessel eine beleibte Frau mit riesigen Ohrringen und mit Spangen an den Armen. Diese Frau, gewiß die rechtmäßige Gemahlin des Königs, führt zum Munde eine kostbare Schale.

Hinter der Königin stehen zwei wohlgenährte Eunuchen, welche mit Federwedeln für eine erträgliche Temperatur sorgen, dann drei Speiseträger und ein feister, bartloser Sänger, welcher sein Lied auf einer achtsaitigen Harfe begleitet. Man hat somit den Wohlklang des Akkordes: Wein, Weib, Gesang! — schon vor Jahrtausenden an den Höfen asiatischer Despoten vollkommen zu würdigen gewußt.

Die assyrischen Quartettspieler waren bescheiden in ihren musikalischen Ansprüchen, wie es ein Steinbild aus Kujundschik darthut; — es bleibt ein Geheimnis, ob die vier bärtigen Musiker, welche in ihren zurückgelegten Haarzöpfen schmuck genug aussehen, bei einem Hofkonzerte oder bei einem Privatfeste mitwirken. Sie sind einander paarweise gegenübergestellt, wie es auch noch jetzt bei Streichquartetten Sitte ist. Einer von den assyrischen Virtuosen spielt auf einem Klangwerkzeug mit sieben Saiten und mit gekrümmten Seitenarmen; zwei andere Stützen des Quartetts machen auf einer Handpauke und mit Metallbecken rhythmischen Lärm, der einem unentwickelten Tongeschmack immer Vergnügen macht; besorgt doch der taktgerechte Schall die ebenmäßige Gliederung der Tonreihen. Die assyrischen Denkmäler bezeugen es im übrigen, daß die Musiker des Tigrislandes bei ihren Konzerten von taktgebenden Kapellmeistern im richtigen Tongeleise zusammen gehalten wurden.

In einer plastischen Schilderung aus der Zeit Sennacheribs wird uns ein Harfenquartett vorgeführt; auch da sind die Harfenspieler, je zwei, mit den Köpfen gegeneinander gewendet und bringen die Saiten mit einem Plektrum zum Klingen, während sonst die assyrischen Harfen mit den Fingern gezupft wurden.

Daß die alten Babylonier der Musik sehr zugethan waren, bestätigt auch ein Cylinder im Antikenkabinett der Pariser Nationalbibliothek; es wird uns da eine intime Scene aus dem Leben einer chaldäischen Königin vor Augen gebracht. Die hohe Frau wird von Zofen beim Ankleiden und Aufputzen bedient und damit sie sich hierbei nicht langweile, läßt sie sich von zwei Eunuchen auf der Kissar und auf der Doppelflöte aufspielen.

Immer und überall also wollte das alte semitisch-turanische Kulturvolk, welches an den Ufern des Euphrat und Tigris gewohnt hatte, Musik hören; es hat in der Tonkunst nicht bloß Trost und Freude, sondern sogar ein wirksames Mittel gegen Langweile gesucht.

* * *

Kein weltliches Fest ging im alten Mesopotamien ohne Musik vorüber; ja die letztere entfesselte erst recht das Vergnügen und gab demselben einen weithin vernehmbaren Ausdruck.

Begaben sich die Könige von Assyrien und Babylonien auf Reisen oder zur Jagd, so mußten sie von ihren Hofkapellen begleitet werden. Auffallend ist es, daß in den plastischen Sittenbildern aus den Palästen der assyrischen Fürsten die Hofkapellen immer ohne Flötenspieler auftreten. Sollte sich schon bei den assyrischen Königen die später so allgemein gewordene Abneigung gegen dieses Wehmutsorgan eingefunden haben?

Nach dem Mitgeteilten wurde uns im ganzen ein interessantes Stück illustrierter Musikgeschichte durch die Ausgrabungen in Mesopotamien enthüllt. Spärlich fließen dagegen die Nachrichten aus griechischen Quellen über die Musikverhältnisse in den beiden Reichen am Euphrat und Tigris.

Ktesias weiß zu erzählen, daß die Musikliebe der assyrischen Könige von deren Statthaltern geteilt wurde, und zwar noch zur Zeit der persischen Herrschaft. Er weist auf den babylonischen Statthalter Annarus hin, welcher dem persischen Könige angeblich in Frauenkleidern entgegengezogen ist und wenn er zur Tafel ging, immer von hundertfünfzig Musikern ein Tafelkonzert aufführen ließ. Dieses Orchester habe immer so lange gespielt, bis der Statthalter vom Weine bezwungen war.

Aus solchen Anekdoten schöpften die Philosophen des Altertums, Plato mitgerechnet, die Ueberzeugung, daß die Musik den Körper verweichliche und die Sitten verderbe. Der Statthalter Aunarus, welcher gewiß nicht Frauenkleider, sondern das lange assyrische, mit Tressen besetzte Amtsgewand getragen, hätte sich auch ohne das Konzert seiner stattlichen Kapelle dem Weingenuß rückhaltlos hingegeben. Harfenklang zwingt nicht zum Weintrinken. Die Musik macht zwar mitunter nervös, allein sie kann die Sitten, den Stil des Empfindens nur veredeln, nicht verderben. Die Musik ist die einzige Kunstform, welche zum unmittelbaren Ausdrucksmittel der Gemeinheit nicht herabsinken kann; man kann ihr zuweilen Plattheit vorwerfen, aber nie wird sich in derselben Gesinnungsniedriges offenbaren.

* * *

Das Museum der asiatischen Gesellschaft in London besitzt ein Instrument aus Brandthon, welches in den Ruinen von Birs-Nimrud gefunden wurde; es sieht ungeschlacht genug aus und phantasiereiche Altertumsgrübler glaubten darin ein Modell des berühmten sprachenverwirrenden Turmes von Babel erkennen zu sollen, während andere Archäologen darin den plastischen Entwurf eines Baltempels vermuteten.

In Wahrheit war dieses plumpgestaltete Stück Brandthon eine Pfeife mit drei Löchern, von denen zwei rund, das dritte viereckig ist; natürlich besitzt das neun Centimeter lange Tonzeug auch ein Blasloch, in welchem der Scharfsinn jener Londoner Altertumsforscher, welche in der Backpfeife das Modell für einen Baltempel entdeckt hatten, das Impluvium, zu deutsch das Regenloch erblickte.

Die in der Trümmerstätte von Birs-Nimrud gefundene Thonpfeife war auf den C-dur-Dreiklang gestimmt. Ein C-dur-Akkord, welcher drei Jahrtausende in den Ruinen eines königlichen Palastes verborgen liegt, ist zum mindesten ebenso merkwürdig, wie die Einbildungskraft jener Altertumskenner, welche in dem Träger dieses Dreiklangs den ersten Entwurf eines Tempels wahrnahmen.

Nicht ohne Interesse ist es, was eine Thonurkunde über die Wertschätzung der Musiker bei den alten Bewohnern der Euphratebene mitteilt. Bei den Kriegszügen der letzteren, welche der Sache nach um nichts besser waren, als die Alaman oder Raubzüge ihrer Nachkommen, der Turkmenen, wurden auch Musiker gefangen genommen, welche man zu dem kostbarsten Teile der Beute zählte.

So erzählt König Sennacherib auf einem Thonprisma von sich selbst, daß er im Kampfe gegen den König von Kardunja siegte „und alles raubte an Schätzen, auch männliche und weibliche Musikanten.“ Diese wurden als Menschen erlesenen Ranges ihrer Kunst wegen geschont, während andere „feindliche widersetzliche Leute“ sämmtlich über die Klinge springen mußten, wie Sennacherib in der Schilderung seiner Großthaten selbstgefällig versichert.

Daß die von Ambros bezweifelte Neigung der Assyrier und Babylonier für Musik und Poesie stark genug entwickelt war, erscheint nach dem Gesagten durch litterarische und plastische Denkmäler klar erwiesen. Mit weniger Entschiedenheit könnte die Frage beantwortet werden, ob die Assyrier für ihre Musik Noten besessen hatten. Ein Thatsachenbeweis wurde bisher hierfür in der Thontafellitteratur nicht gefunden, während ein Wahrscheinlichkeitsbeweis immerhin aufgestellt werden kann. Es läßt sich deshalb annehmen, daß die Assyrer über Tonzeichen verfügt hatten, weil die letzteren auch von Indern, Persern, Chinesen und Aegyptern gekannt wurden.

Die Juden kannten 32 Tonzeichen, durch welche musikalische Intervalle, ja selbst ganze Tonphrasen bestimmt wurden. Fétis meint, daß die Bewohner Mesopotamiens diese Tonzeichen von den stammverwandten Hebräern erwerben oder gar von den Aegyptern lernen konnten, da während der Regierung der XXII. ägyptischen Dynastie die politischen Beziehungen des Nil- und Euphratlandes fest geknüpft waren. Der sonst sehr gründliche belgische Musikhistoriker legt leider zu wenig Gewicht auf genaue Zeitbestimmungen und lassen sich für die Haltbarkeit seiner Ansicht nur Vermutungen, nicht Beweisgründe aufbringen.

Fétis behauptet auch, daß die Saiteninstrumente der Assyrier, besonders Harfen auf die chromatische und diatonische Tonleiter gestimmt waren und daß diese Art der Saitenstimmung von den Phönikern übernommen wurde. Auch dies ist eine Hypothese, mit

welcher sich näher zu beschäftigen, kaum der Mühe lohnt. Denkmäler sind jedoch immer Festland für eine geschichtliche Untersuchung, auch für eine musikgeschichtliche.

Bekanntlich gibt es manche Aehnlichkeiten zwischen den Resten der assyrischen und phönikischen Kunst, welche zu einander so verwandt sind, wie Mutter und Tochter. Ebenso ist es bekannt, daß die Mutter, die assyrische Kunst, lebensvoller und schöner ist, als die phönikische Tochter. Weniger bekannt ist es jedoch, daß die in Assyrien und in Aegypten schmarotzende phönikische Kunst auch Denkmäler musikgeschichtlichen Belanges aufweist.

* * *

Konsul Palma aus Cesnola hat auf Cypern bei Dali, dem alten Idalion, wo ein berühmter Venustempel gestanden hat, in einem Grabe eine sehr alte, aber wohl erhaltene Kupferschale mit einer Darstellung gefunden, deren musikhistorische Bedeutung zweifellos ist. Es wird da inmitten eines Kranzes von Zierranken ägyptischen und assyrischen Herkommens einer Göttin gehuldigt, und zwar durch ein Opfer, durch Musik und Tanz.

Sechs Frauen halten sich bei den Händen während eines Reigens, zu welchem drei Tonkünstlerinnen die Tanzweise aufspielen. Die erste Musiknonne zupft an den Saiten einer Harfe, welche sie vor der Brust hält, — die zweite fromme Musikantin bläst auf einer Doppelflöte, während die dritte eine Handpauke schlägt.

Vor dem Altar steht eine Priesterin und opfert der Göttin, welche auf einem Throne sitzend, Apfel und Blume in den Händen hält, ohne durch Schönheit für sich einzunehmen. Auf einem Seitenaltare stehen der Göttin des Natursegens zu Ehren Krüge mit Opferwein. Für die Huldigung der phönikischen Aphrodite standen also in Bereitschaft: Wein, Weib, Gesang, Musik und Tanz.

Eine Gruppe phönikischer Priesterinnen, welche aus Kalkstein ohne viel Kunstgeschick gemeißelt sind, besitzt die Sammlung des Louvre. Diese Gottesdienerinnen, drei an der Zahl, tragen ein langes Gewand und einen Umwurf auf dem Kopfe; sie wollen nach alter Nonnenpolitik nicht schön aussehen, dafür aber um so mehr der Gottheit gefallen. Diese reizlosen Frauen umtanzen eine Flötenspielerin, um damit irgend einem Gotte Freude zu machen oder um ihn zu verpflichten. Aehnliche Gruppen bilden jetzt noch im mohammedanischen West- und Mittelasien die tanzenden Derwische, in deren Mitte beim Tanze geradeso wie in der Darstellung des phönikischen Ritualtanzes der Pir, ihr geistlicher Vorstand, steht.

In den Händen alter phönikischer Figuren sieht man Instrumente assyrischer Abkunft; so befindet sich in der Sammlung Peretié eine phönikische Bronzestatuette, eine Frau, welche eine viereckige Lyra von jener Art hält, wie sie assyrische Spielleute an einem Schulterbande tragen.

Eine Brandthonfigur des Louvre, gleichfalls phönikischer Herkunft, stellt eine paukenschlagende Frau dar, welche durch die Anmut ihres Kopfes besonders auffällt.[1]

Auf Cypern wurden mehrere Kalksteinfiguren mit Instrumenten gefunden, deren Formen an assyrische Tonwerkzeuge gemahnen. Eine davon stellt eine phönikische Musikantin dar, welche zur Verstärkung des Schalles einer Doppelflöte eine Mundbinde trägt, eine Gepflogenheit, welche bei den Griechen später willige Aufnahme gefunden hat. Alle diese Figuren beweisen es, daß sich die assyrische Musikübung weithin nach Westen verbreitet hat.

An jenes schöne assyrische Palastrelief, welches die Mahlzeit eines Königspaares in einer Weinlaube darstellt, wird man durch mehrere Grabmalskulpturen in Kleinasien erinnert, in welchen Festgelage verbildlicht werden. Wie bekannt, haben fast alle Natur- und Kulturvölker die Unsterblichkeit der Seele mit der fortgesetzten Ernährung derselben in Zusammenhang gebracht. Die altägyptischen Gebete für die Abgeschiedenen haben vor allem den Zweck verfolgt, für die Toten Bier, Wein, Rinder- und Gänsebraten, Weizenbrot und Kuchen durch die magisch wirkende Anrufung des Osiris herbeizuschaffen.

Die Bildwerke über dem Grabe haben es nun vor Augen gestellt, wie sich die Zurückgebliebenen das Tafeln des Verstorbenen in jenem besseren ewigen Leben gedacht haben. Oder es wurde in dem skulpierten Festgelage ein helles Bild aus dem Leben des Ver-

---

[1] Dargestellt in dem Buche: „Histoire de l'art dans l'antiquité par G. Perrot et Ch. Chipier." III. Band 1885. Paris.

storbenen gewiesen, um welchen sich wie um ein seliges Wesen zuweilen die Zurückgebliebenen huldigend versammeln.

Palma di Cesnola hat nun in Golgos auf Cypern einen Sarkophag zu Tage gefördert, dessen Reliefs in vier Abteilungen ein Festmahl darstellen, bei welchem Musik nicht fehlt. Man sieht hier Paare, welche sich ihre Neigung nicht verhehlen und ihre Freude am Leben und Lieben in Töne umsetzen; die Mädchen lassen ihre Gefühle auf Leier und Flöte ausklingen, während die Männer sich dem Weingenusse unbefangen hingeben.

Diese plastischen Darstellungen sollen wohl in ähnlicher Weise wie bei den alten Indern und bei den Aegyptern den Satz beleuchten, daß es der Tod empfehle, sich den positiven, allen Täuschungen und Fälschungen entrückten Genüssen des Lebens innig anzuschließen. Die Genußsucht der Phöniker war bekannt und der phönikische Sarkophag von Golgos mag in der That die Lehre veranschaulicht haben, den Wert der Tafel-, Musik- und Liebesgenüsse stets hochzuhalten.

Auf dieselbe Genußphilosophie weist König Salomon, der Nachahmer phönikischer Sitten hin, indem er von der Vergänglichkeit irdischer Dinge spricht. Er bemerkt: „Ich hatte Musiker und Sängerinnen, Vasen für den Wein und alles, was andere Menschenkinder gelüsten kann.“

Die Bevölkerung von Syrien und Palästina war bekanntlich eine semitische, wie auch die Phöniker demselben Grundstamme angehörten. Ihre religiösen Feste hatten vielfache Berührungspunkte mit den Festen der assyrischen Vollblutsemiten.

Die babylonisch-assyrische Istar, die Göttin der Liebe und des Natursegens, wurde als Astarte von den Phönikern verehrt und die von Herodot geschilderten babylonischen Wollustfeste fanden in Kleinasien und in den phönikischen Seestädten verständnisvolle Nachahmung.

Auch das Fest des Adonis wurde im ganzen Orient, besonders in Syrien, in Palästina und auf Cypern gefeiert. Dieses asiatische Osterfest zerfiel in zwei Teile; zuerst wurde das Absterben der Pflanzen im Winter durch wehmütige Frauengesänge bei Flötenbegleitung beklagt. Nach einer Prozession, an welcher auch Priester und Musiker teilnahmen, kam des Festes heiterer Schluß: die Auferstehungsfeier, während welcher man sich über das Wiedererwachen der pflanzlichen Triebkraft im Frühjahre bei lärmender Musik freute.

Es bestätigt sich auch da, daß ein jedes Volk, wenn es mit Gott zu verkehren glaubt, sich an denselben in der Sprache der Töne wendet, in der Gemeinsprache des nach Liebe, Hilfe und Glück verlangenden Herzens.

* * *

Liest man die neuesten Reiseschilderungen mutiger Forscher wie es Vámbéry ist und unerschrockener Touristen vom Schlage Heinr. Mosers, so staunt man über die Menge von Volksgepflogenheiten, welche sich seit Jahrtausenden nicht geändert haben. Den schon erwähnten zählebigen Volksgewohnheiten fügen wir noch eine an. Auf den plastischen Sitten- und Lebensbildern, welche von Layard und Botta entdeckt wurden, sieht man oft Männer mit luftgefüllten Fellen Flüsse übersetzen. Die Turkmenen, welche mit den Babyloniern bekanntlich stammverwandt sind, schwimmen noch jetzt über den Amu-Darja mit Hilfe von luftgeschwellten Tierhäuten.

Wie der Glaube konservativ ist und jede Neuerung streng zurückweist, weil er sich sonst selbst preisgäbe, so hängt die Eigenschaft der Unwandelbarkeit priesterlichen Gesängen an, welche sich immer in denselben Tongeleisen bewegen.

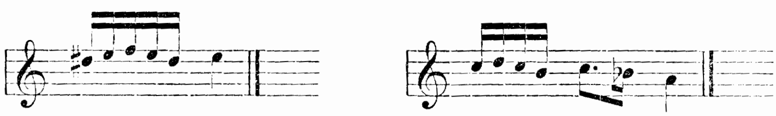
Fétis weist darauf hin, das die Kurden und Djézidis, welche für die Nachkommen der Babylonier gehalten werden, die chromatische und diatonische Tonfolge gebrauchen und daß sich ihre geistlichen und weltlichen Lieder in Dur- und Molltonarten halten; dabei gestattet er sich von den gegenwärtigen Musikzuständen Rückschlüsse auf die tonlichen Verhältnisse einer weit zurückliegenden Zeit. Der nüchterne englische Forscher A. H. Layard thut dasselbe und schließt von dem Gepräge eines geistlichen Liedes aus Syrien auf die Betonung der alten chaldäischen Hymnen. Der syrische Kirchengesang lautet:



Dieses Kirchenlied umspannt eine Terz, wenn man von einer Vorschlagsnote absieht. Innerhalb einer Quinte bewegt sich das nachstehende alte weltliche Lied aus Syrien, deren besonderes Kennmal häufige Vorschläge sind:



Es ist beachtenswert, daß die Kurden und Djézidis ihre Lieder mit allerhand Tonzierwerk überladen. In einem Reisewerke finden wir Lieder von Basra, welche mit Vorschlägen und Verzierungen überwuchert sind; jedem Tone stehen Melismen wie betreßte Diener zur Seite; einige dieser Tonranken bestehen wie in den folgenden Beispielen aus vier und fünf Tönen:



Nicht nur A. H. Layard und Fétis, auch Felix Clement erklärt, daß die Priestergesänge, welche bei den Djézidis, den Enkeln der Babylonier, gehört werden, mit den religiösen Liedern der alten Bewohner des Tieflandes am Euphrat nahe verwandt sein dürften.

Dieser Behauptung läßt sich wohl die Einschränkung entgegenstellen, daß die alten Ritualgesänge der Chaldäer kaum mit so vielen Tonverzierungen überlastet waren, wie der nachstehende Priestergesang der Djézidis:



Charakteristischer noch ist folgendes geistliche Lied der mohammedanischen Djézidis; es trägt den Charakter der Gesangsrufe der Muezzins, welche mit leidenschaftlichem Nachdruck

daran erinnern, ja nicht des lieben Gottes und des einzig echten Propheten desselben, Mohammeds, zu vergessen und sich beiden im Gebete zu nähern. Der nachdrucksvolle Anruf an die Moslems lautet:



Fétis teilt folgendes Lied einer Verlobten mit, welches in Kurdistan und Luristan, also in jenen Ländern gesungen wird, welche vormals von den Assyriern bewohnt wurden:



Der belgische Musikhistoriker hält dafür, daß diesem Liede eine Tonleiter zu Grunde liegt, welche zum Teile diatonisch, zum anderen Teile chromatisch sei.

* * *

Hat sich die Musikliebe der alten Sumerier und Assyrier nach dem Zeugnisse der Denkmäler vielfach bethätigt, so schätzen die jetzigen Stammesgenossen der turanischen Babylonier die Musik nicht minder.

Hermann Vámbéry erzählt darüber in seinem wertvollen Buche: „Reise durch Mittelasien“ manches Erbauliche. Nach Versicherung dieses Gelehrten sind **Musik** und **Poesie** das größte Vergnügen der Ozbegen, Turkmanen und Kirgisen.

Von einem Raubzug heimgekommen, pflegen sich die jungen Krieger die ganze Nacht hindurch mit Musik und mit Dichtungen zu unterhalten. Wie man in der Gesellschaft der mittelasiatischen Räuber und Nomaden nur dann für einen erlesenen Menschen, für einen Edelmann der Steppe gilt, wenn man beim Stegreifdichten klingende Reime rasch findet

oder eine neue Kadenz auf der zweisaitigen, langhalsigen Dutara zu klimpern versteht, so pflegt auch die junge Nomadentochter unter ihren Freiern nur jenen zu bevorzugen, der auf ihre in Versform vorgebrachten Fragen mit passenden Reimen antwortet.

Die wilden Söhne der mittelasiatischen Wüsten dichten nicht ungeschickt. Vámbéry teilt folgende Romanze der Ozbegen mit:

1) Sonnabend begegnete ich die cypressengleiche Holde; sie machte verwirrt und zum Weltenstreicher mich.

2) Sonntag ward ich wahnsinnig und stürzte nieder besinnungslos. Ich sah ihr Gesicht und hielt es für den leuchtenden Mond.

3) Montag endlich erzählte ich mein Herzensgeheimnis ihr, deren Augen Narzissen, deren Wangen Rosen, deren Augenbrauen einem Bogen gleichen.

4) Dienstag ward ein Jäger ich und ging ins Feld spazieren hinaus; — doch wurde eine Jagdbeute ich selbst und fiel als Opfer der ewig Spröden.

5) Mittwoch spazierte meine Schöne in der Flur umher, die Nachtigall sah ihr Antlitz und stimmte milde Klagen an.

6) Donnerstag sagte ich der Teueren: „O, höre Rat doch an, verbirg doch dein Geheimnis vor der guten und schlechten Welt."

7) Freitag endlich sah ich ihre Schönheit ganz und trank ganz satt mich am Scherbet ihrer Rosenlippen.

Auch die Kirgisen wählen kräftige Farben, wenn sie das Lob der Bewohnerin ihres Herzens singen. Lavschine teilt folgendes Liebeslied derselben mit:

„Siehst du diesen Schnee? Der Körper meiner Vielgeliebten ist weißer noch!
Siehst du das triefende Blut des geschlachteten Lämmchens? Ihre Wangen sind röter noch!
Siehst du den Stamm dieses verbrannten Baumes? Ihre Haare sind schwärzer noch!
Weißt du, womit die Mollahs unseres Chans schrieben? Schwärzer als deren Tinte sind ihre Augenbrauen noch!
Siehst du diese glühenden Kohlen da? Mit mehr Feuer glänzen ihre Augen noch!"

Die Turkmanen sind fanatische Müßiggänger. Nur abends, besonders im Winter kommen diese wilden Räuber zusammen, um sich ästhetische Genüsse zu gönnen. Sie erzählen sich Märchen und als Höhepunkt ihrer Freuden wird es angesehen, wenn sich ein Liedersänger, Bachschi genannt, findet, der ihnen lyrische und epische Lieder vorsingt, indem er dabei die Saiten der Dutara tönen läßt.

Der Troubadour der Steppe beginnt mit rauhen Kehllauten zu singen und begleitet sich zuerst gelassen und sanft; wird dann der Inhalt des Heldenliedes bewegter, verknotet sich die Handlung straffer, schlagen die kämpfenden Wüstenräuber kräftig darein, so wächst die Begeisterung der Zuhörer. Der Bachschi reißt wild an den zwei Saiten seiner Dutara, die lauschenden Räuber stoßen tiefe Seufzer aus, werfen ihre Mützen zur Erde und fahren sich mit einer wahren Wut in die Locken, als ob sie sich selbst bekämpfen wollten. Gibt sich nicht auch da die Macht der Poesie und der Musik kund?

Eine Entartung des eben geschilderten Sängers der mittelasiatischen Steppe ist der Batscha. Heinrich Moser weiß in seinem frischgeschriebenen Buche „Durch Zentralasien" (1888) manches über denselben zu erzählen. Der Batscha vertritt das durch den Koran aus dem öffentlichen Leben verbannte weibliche Element. Statt der Bajaderen singt, spielt und tanzt der Batscha oder eine ganze Truppe dieser Artisten.

Ohne Batschas gibt es kein Volksfest und keine Unterhaltung; gewöhnlich sind es schöne Burschen von neun bis achtzehn Jahren mit zwei langen Haarlocken. Sie dichten aus dem Stegreif, singen das Gedichtete und vor allem tanzen sie.

Die Batschas treten in Frauenkleidern auf, und erwecken durch unanständige Bewegungen bei den Zusehern oft triviale Leidenschaften, bei deren dramatischer Entwicklung zuweilen das Messer zu thun bekommt.

Musikalische Tänzer sind auch Derwische, die Bettelmönche der Mohammedaner. Ihr Wahlspruch ist: „Die Armut ist mein Ruhm.“ Da sie von den Moslems für halbe Heilige gehalten werden, so kommt ihnen dieses Losungswort insofern zu statten, als sie in der schamlosesten Weise betteln und auf diesem Wege alles Gewünschte erhalten. Mit langen Stöcken bewaffnet durchwandern sie die Bazars und brandschatzen alles, was ihnen behagt, ohne für das Gespendete zu danken.

Die frechen Bettelmönche behaupten nämlich, daß das Almosen nur dem nützt, welcher es gibt. Nach ihrer Logik sollen sich eigentlich die Geber bei den beschenkten Derwischen dafür bedanken, daß sie etwas angenommen haben. Sie sind fanatisch gegen Christen, welche ihnen im Oriente auch überall ausweichen.

Den standesgemäßen Müßiggang der Derwische unterbrechen nur ihre religiösen Uebungen, bei welchen Hymnen (Telkin) gesungen und mit Saiteninstrumenten begleitet oder Suren aus dem Koran im Recitativ vorgetragen werden. Eine nicht übel klingende, von Berggreen harmonisierte Derwischhymne lautet:



Die Kapuziner des Islams umsingen und umtanzen ihr Oberhaupt, Pir, gegen welchen sie zum blinden Gehorsam verpflichtet sind, wie die Jesuiten gegen ihren Ordensgeneral. Die Derwische tanzen immer rascher und rascher, bis sie erschöpft in Andachtskrämpfen niederfallen. Eine anstrengende, aber die Freuden im Paradiese sichernde Andachtsarbeit ist es für sie, zweitausendmal hintereinander „Allah!“ im Sington auszurufen.

Um die ewige Seligkeit zu verdienen, verbringen die Derwische auch ganze Nächte bis zum Tagesgrauen mit dem Absingen des Rufes: „Ja hu! Ja hakk! La illalu illa hu!“ (Ja er ist es! Er ist der Gerechte! Es gibt keinen Gott außer ihm!) Darum kümmern sich die fanatischen Bettelmönche nicht, daß sie durch diese frommen Serenaden allen in der Nachbarschaft Wohnenden die Nachtruhe rauben. Die Ewigkeit ist länger, meinen die Derwische, als eine schlaflose Nacht und sich den Himmel zu ersingen, sei der Heiserkeit wert, welche immer einer Nacht folgt, die mit dem Gesange: „Ja er ist es!“ erfüllt ist.

Bekanntlich gehören zu den ältesten Stücken der sumerischen oder babylonischen Litteratur Beschwörungshymnen und Zauberformeln. Derwische huldigen in ganz Mittelasien, obwohl der Koran das Zaubern verbietet, geradeso dem Schamanismus, wie jene tatarischen Volksstämme, deren Religion zum Glück der Islam nicht ist und ebenso, wie die altbabylonischen Priester. Sie heilen Kranke durch Auflegen der Hände und behaupten Geister verscheuchen sowie verborgene Schätze auffinden zu können.

Als zauberkräftige Aerzte sind besonders die Hadschi d. h. jene Derwische berühmt, welche in Mekka gewesen waren. Sie machen durch ihren „heiligen Hauch“ Sieche gesund; für wunderthätig wird schon der „heilige Mekkastaub“ gehalten, der an ihren Kleidern

haftet. Vámbéry, welcher als Derwisch verkleidet, Mittelasien durchwanderte, war sehr verwundert, wenn ihn die schönsten Frauen und Mädchen umarmten, damit an ihnen etwas von diesem wunderwirkenden Medizinstaub hängen bleibe.

Es ist fürwahr ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Derwische jetzt Krankheiten ganz in derselben Weise zu bannen suchen, wie die Priester der Babylonier vor fünf Jahrtausenden. Das Absingen von Beschwörungen wurde damals und wird jetzt als die heilkräftigste Arznei benützt. Zeigt es sich nicht auch da, daß der Wahn der mächtigste und dauerhafteste Beherrscher der Welt ist?

Die Derwische schmähen zwar den „Gasthauscharakter dieser eitlen Erde"; die Welt erscheint ihnen nach einem frommen Spruche als „ein Scheusal und die nach ihr Strebenden als Hunde"; allein gleichwohl finden sie es nicht unter ihrer Würde, als Taschenspieler, Feuerverschlinger und Säbelverschlucker sich schnödes irdisches Geld zu verdienen. Einige von diesen frommen Männern vergessen sich so weit, die Rolle von fahrenden Sängern zu spielen.

Musikalische Derwische, welche einige weltliche Lieder auswendig kennen und auf der Dutara zu begleiten verstehen, werden, wie H. Vámbéry in seinen „Skizzen aus Mittelasien" (1868) mitteilt, von den musikfreundlichen Nomaden „auf den Händen herumgetragen". Mag nun der Derwisch sich ausschließlich mit Allah beschäftigen oder mit weltlichen Dingen, immer stehen ihm Gesang und Saitenklang treu zur Seite.

Nur den Turkmanen, den grausamen Stammesgenossen der Babylonier, imponiert die Heiligkeit der Derwische wenig, und sie rauben diese Andachtsgefäße gründlich aus, wie jeden anderen Wüstenwanderer. Ja die Türkmen (so nennen sie sich selber) möchten sogar Mohammed den Propheten plündern und ihn als Sklaven verkaufen, wenn er ihnen irgendwo auf einem irdischen Spaziergange begegnen würde.

Macht man einem Tekke den Vorwurf, daß er Moslems beraube und als Sklaven veräußere, so erwidert er schlagfertig, daß der Koran gewiß weitaus mehr wert sei, als ein Mensch und doch werde dieses heilige Buch um einige Münzen verkauft.

Es ist Sitte bei den Turkmanen, ein Klagelied jahrelang täglich in derselben Stunde anzustimmen, in welcher ein Mitglied der Familie verstorben ist. Vor allem sind es Klageweiber, welche das Lied zum Andenken des Toten jeden Tag zu singen haben; die Angehörigen der Familie des Verstorbenen müssen mitsingen. Die letzteren setzen jedoch während des Vortrags ihrer Wehmutshymne die Tagesbeschäftigung fort; — es soll nach Vámbéry komisch sein, wenn ein Turkmane einen teueren Toten beklagt und dazu seine Pfeife raucht oder sein Mahl verzehrt. Daß die Vorväter dieses turanischen Volksstammes, die Sumerier, in ähnlicher Weise ihren Toten Trauerlieder nachgesungen haben, läßt sich auf dem Wege eines nicht allzukühnen Analogieschlusses annehmen.

Nach dem Gesetze der zähen Erhaltungen des einmal Entstandenen und Vorhandenen tragen die ungarischen Volkslieder der Gegenwart ganz denselben Toncharakter wie die Lieder der Turkmanen, mit welchen die Ungarn bekanntlich stammverwandt sind. Wie die Vorfahren der Magyaren vor Jahrtausenden in den Steppen Mittelasiens gesungen hatten, so singen die Ungarn und Turkmanen, Kinder desselben Sprachstammes, noch jetzt.

Das Fortbestehen derselben Art des Volksgesanges in den Wüsten Zentralasiens und im Tieflande der Theiß und der Donau liefert den Nachweis, wie irrig die Annahme jener Musikhistoriker ist, welche Volksweisen kein hohes Alter zusprechen und das letztere im besten Falle auf wenige Jahrhunderte berechnen.

Wechselbeziehungen von Musik und Leben in Persien.

Darwin wirft die Frage auf, ob Menschen des Urzustandes früher gesungen oder gesprochen haben. Darauf geben beachtenswerten Bescheid die vergleichende Sprachwissenschaft und die Völkerkunde.

Die letztere weist auf die Thatsache hin, daß bei Naturvölkern die Gesangs- und Sprechweise, das Singen und Sagen kaum voneinander zu unterscheiden seien, besonders beim Ausdruck erregten Empfindens.

Die vergleichende Sprachwissenschaft hebt wieder hervor, daß viele Völker für das Dichten und für den Vortrag der Dichtung dasselbe Wort benützen.

Sehr klar und überzeugend ist dies in Herm. Vámbérys schätzenswertem Buche: „Die primitive Kultur des turkotatarischen Volkes“ (Leipzig 1879) dargethan. Der Nomade singt und dichtet überhaupt mehr als der Kulturmensch.[1] Die eintönige Steppe zwingt ihn zur Selbsteinkehr, zum inneren Schauen, zum regen Verbinden der Einbildungsvorstellungen. Der junge Hirt der mittelasiatischen Hochflächen wird zum Dichter, wenn er liebt, und nicht minder zum Sänger.

Das Mädchen, welchem er seine Neigung schenkt, wird von ihm zum Mitdichten und zum Mitsingen angereizt und es entspinnen sich oft Zwiegespräche oder vielmehr Zwiegesänge der Liebe, welche nicht ohne dichterischen Wert bleiben.[2] Es werden da Bewegungen des Herzens in bewegten, rhythmisch-gegliederten Worten und Tönen ausgedrückt.

Der verliebte Nomadenjüngling redet nämlich meist in einem metrisch geordneten Satze die Beherrscherin seines Herzens an, worauf diese im versgerechten Silbenmaß und mit einem klingenden Reime zu antworten hat. Es dichtet sich leicht, wenn man glücklich liebt und wenn der Preis eines guten Reimes sofort von den Lippen der Geliebten gepflückt werden kann.

In dem wertvollen Buche von Wilhelm Geiger: „Ostiranische Kultur im Altertum“ (Erlangen 1882), sowie in der ausgezeichneten Schrift von Dr. Leop. v. Schröder: „Indiens Litteratur und Kultur in historischer Entwicklung“ (Leipzig 1887) wird auf die Gâthâs hingewiesen, auf die ältesten Hymnen im Avesta, in den heiligen Büchern des Zendvolkes. Daß diese Dichtungen zu Ehren des Ahuramazda, des obersten Gottes der alten Perser, *gesungen* wurden, dafür spreche das Wort gâthâ, welches von gâ (singen) stamme.

Die Lieder des Avesta entspringen bekanntlich einer reformatorischen Bewegung, welche von Medien ausgegangen ist und sich von da über Baktrien in die Länder des Zendvolkes Bahn gebrochen hat.

Die Vertreter dieser religiösen Reform waren unduldsam genug, denn der Avesta empfiehlt die Bekämpfung, ja die Vernichtung der Andersgläubigen überhaupt und der bösen Kawi insbesondere. Wer diese Kawi waren? *Hymnensänger* und Opferpriester waren sie und standen im Dienste jener Religion, welche von Zarathustra, dem Reformator, umgebildet wurde. Es folgt daraus, daß die Loblieder zu Ehren der älteren Götter des Zendvolkes ebenfalls gesungen wurden, wie es ja bei dieser Dichtungsart selbstverständlich ist.

Leider sind uns von den alten Hymnen der „bösen“ Kawis keine Reste übrig geblieben; sie mögen als Dichtungen wert- und reizvoller gewesen sein als die Gâthâs im Avesta.

Die ältesten Hymnen sind auch im Rigveda die poesiereichsten und ihres kindlichen Tones wegen am reizendsten. Nur nebenher sei daran erinnert, wie von dem lieben Gott Varuna erzählt wird, daß er die Erde bei der Schöpfung ausgespannt hat, „wie der Schlächter eine Stierhaut im Sonnenscheine ausbreitet,“ daß er die Wolkentonne umstürzt und das Wasser in der Luft zerrinnen läßt; ferner daß der Wind, der Odem Gottes, die Luft durchrausche, „wie durch ein Ried das wilde Tier sich Bahn bricht.“

---

[1] Das osttürkische Wort: kós aitmak — bedeutet singen, dichten und recitieren zugleich.

[2] Viele anmutige Beweise dafür bringt das achtbändige Werk von Dr. W. Radloff: „Volkslitteratur der türkischen Stämme in Russisch-Asien.“ (St. Petersburg 1870.) In einem darin mitgeteilten Volksepos der Kirgisen läßt sich der Held mit einem Mädchen in einen Wettgesang ein; er besiegt die Sängerin, worauf der Held mit einem zweiten Mädchen das Gesangswetten fortsetzt.

Wie liebreizend ist diese Naivetät der Gleichnisse über Gott Varuna, welcher u. a. in vertrauensvoller Andacht ersucht wird, er möge den Dichter von der Not erlösen, „wie ein Kalb vom Bande.“ Und wie allerliebst sind die Gleichnisblumen in den vielen schönen Hymnen an die Morgenröte, „welche sich herausputzt mit Sonnenstrahlen wie Leute, die zum Feste gehen“ und welche „lächelnd vom Nacken die Hülle nimmt, wie eine verliebte Frau vor ihrem Gatten.“

In anderen Hymnen des Rig blüht und schimmert es nur so von poetischer, keuscher Sinnlichkeit, lieblicher kaum zu denken. Die Götter der alten Arier, zu denen auch die Iranier gehörten, waren falsch, um mit den Theologen der Gegenwart zu reden; die Poesie ist aber echt, welche in den metrischen Anrufungen derselben wie das Licht in Edelsteinen glänzt.

Die Musikgeschichte darf sich insofern mit dem Avesta beschäftigen, als diese Trümmer einer großen heiligen Litteratur, auf deren Vernichtung es besonders der fanatische Mohammedanismus abgesehen hatte, aus gottesdienstlichen Gesängen, Lobliedern und aus Gebeten bestehen, welche sämtlich im Gesangstone vorgetragen wurden.

Zum Avesta gehören nicht nur die schon erwähnten Gâthâs, für welche als Entstehungszeit etwa das 12. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung anzusprechen ist,[1] sondern auch aus dem Vendidad, aus dem jüngeren Jasna und aus den Jascht, in welchen sich mancher an die Vedas gemahnende Gedanke vorfindet.

Der Zend-Avesta wurde, nachdem er Jahrhunderte lang durch mündliche Ueberlieferung und durch Auswendiglernen sich im Gedächtnisse der Priester erhalten hatte, etwa in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vor Chr., um die Zeit des Artaxerxes III. niedergeschrieben.[2]

* * *

Zarathustra, der Umbildner der alten Religion des Zendvolkes, mag ein dünkelhafter Prophet gewesen sein; denn in einer Hymne des Avesta heißt es:

„Wer mir in Frömmigkeit
Wahrhaft Wohlthaten erweist,
Mir, dem Zarathustra:
Dem gewähren die Götter
Als Lohn die jenseitige Welt,
Die erstrebenswerter ist als alles andere.“

Dieses Hymnenstück trägt in sich die Anregung zu einem empfindungsvollen oder feierlichen Tonausdruck gerade nicht.

Die nachstehende Hymne zeigt einen ausgeprägten monotheistischen Grundzug:

„Danach frage ich dich, gieb richtig mir Antwort, o Ahura:
Wer war der Erzeuger und Vater der Ordnung von Anbeginn?
Wer schuf der Sonne und den Sternen ihre Bahn?
Wer schuf's, daß der Mond wächst und abnimmt, wer anders als du?
Dieses, o Mazda, und anderes will ich wissen!

Danach frage ich dich, gieb richtig mir Antwort, o Ahura:
Wer erhielt denn die Erde und drüber die Wolken,
Daß sie nicht fallen, wer schuf Wasser und Pflanzen?
Wer lieh dem Winde und den Nebeln ihre Schnelligkeit?
Wer war, o Mazda, der frommen Gesinnung Schöpfer?

---

[1] Diese Ansicht wird in der Schrift von Dr. H. Hübschmann: „Ein Zoroastrisches Lied (Kap. 30) des Jasna mit Rücksicht auf die Tradition übersetzt und erklärt“ (München 1872) vertreten.

[2] Siehe darüber die von der philosophischen Fakultät in Tübingen gekrönte Preisschrift des Dr. Adolf Rapp: „Die Religionen und Sitten der Perser und übrigen Iranier nach den griechischen und römischen Quellen“ im 19. Bande der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Jahrgang 1865.

Danach frage ich dich, gieb richtig mir Antwort, o Ahura:
Wer ist der Künstler, der Licht schuf und Dunkel,
Wer der Künstler, der Schlaf schuf und Wachen?
Wer schuf die Morgenröten, den Mittag und den Abend?
Wer erinnert den Menschen an seine Pflichten?[1]

Wenngleich Ahura-mazda als Gottoberster angerufen wurde, so schloß dies nicht aus, daß die alten Perser, welche nach vielen Lebensgütern verlangten, sich auch an vielerlei Götter mit ihren Herzenswünschen wandten.

Schon die metrische Form der hymnischen Anrufe und frommen Sprüche bürgt dafür, daß dieselben gesungen wurden. So wurde die Göttin der Schönheit und des Natursegens, Anâhita, in einem Bittgesange ersucht, jungen Mädchen den Besitz stattlicher Gatten zu vermitteln und um ihre Gunst sicher zu erwerben, wird ihre vorteilhafte äußere Erscheinung in dem Jascht also geschildert:

„Sie steht da, vorschreitend
Ardvi sura Anahita
In Gestalt eines schönen Mädchens,
Eines kräftigen, wohlgewachsenen,
Eines hochgegürteten, schlanken,
Das von vornehmer Abkunft ist,
Das sich kleidet in ein kostbares Untergewand,
In ein reich gesticktes, golddurchwirktes.
. . . . . und ihren Leib gürtete sie,
Damit wohlgeformt sei ihr Busen
Und liebreizend anzuschauen . . . . .“ u. s. w.

Leider gibt sich eine gewisse greisenhafte Starrheit, Nüchternheit und Schwerfälligkeit in den Hymnen des Avesta kund. Sie müssen unzweifelhaft von Priestern verfaßt worden sein, deren Jugend und Begeisterungsfähigkeit längst verblüht waren; beim Recitieren dieser Lobgesänge werden sich den Worten bestrickende Tonweisen kaum angeschmiegt haben. Wenigstens regt der Inhalt der nachstehenden Hymne an den Gott des Morgenlichtes, Mithra, zu musikalisch ansprechenden Tongängen nicht an:

„Mithra, der als erster himmlischer Genius
Heraufkommt über das Haragebirge
Voraus der unsterblichen
Sonne mit ihren schnellen Rossen, —
Welcher zuerst goldgestaltig
Erfaßt die höchsten Berggipfel
Und dann erst bescheint das ganze
Segensreiche arische Land.“

Zu einem melodischen Sprechgesang gab auch folgende Selbstbetrachtung des altpersischen Stromgenius kaum Anlaß. Dieser äußert nicht ohne Selbstgefälligkeit von sich:

„Durch meinen Reichtum und meine Herrlichkeit
Wandeln Schafe und Rinder
Einher auf Erden
Und zweifüßige Menschen.
Ich beschirme sie
Alle die Güter, welche Mazda erschuf,
Wie eine Hürde die Herde schützt.“

Der Avesta spricht oft genug von feierlichen gottesdienstlichen Recitationen. Die Priester der alten Perser segneten bei der Opferceremonie auch einen Weihetrank ein; es

[1] Uebersetzt von W. Geiger in dessen Schrift: „Ostiranische Kultur im Altertum.“ Eine andere gelungene Uebertragung desselben Hymnus hat Dr. Mart. Haug im 27. Bande der „Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft“ 1853 geliefert.

war nicht Wein, welchen sie den Göttern darbrachten, sondern derselbe Pflanzensaft, aus dem die Brahmanen ihren Soma bereiteten. Das Zendvolk nannte den heiligen Opfertrank Hauma. Die Weihe desselben wurde beim Absingen einiger Hymnen und unter dem Vortrage heiliger Sprüche vorgenommen, in welchen die segensreichen Wirkungen des Hauma gepriesen wurden.

Wer von diesem heiligen Pflanzensafte nippte, konnte beim Wagenrennen siegen, vor Dieben, Schlangenbissen und begehrlichen Frauen geschützt bleiben; Hauma verschaffte sogar vermöge seiner Wunderkraft ledigen Mädchen das Aeußerste, was sie sich wünschen konnten: einen Gatten.

W. Geiger teilt aus dem Avesta ein Gebet an Hauma mit, in welchem diesem himmlischen Machthaber und Gnadenspender ein großes Vertrauen entgegengebracht wird. Dieses Gebet im Sprechgesange vorgetragen, erbat von Hauma das Fernhalten des Todes, die Genüsse des Jenseits, unversehrte leibliche Kraft, — sieghaftes Bezwingen der Gegner in der Schlacht, — das rechtzeitige Bemerken von Dieben, Räubern und Wölfen, um sich ihrer erwehren zu können, — kurz alles Gute und manches vom Besten dazu.

Die Zendbücher der gottesdienstlichen Gesänge enthalten auch Lieder, welche vor und während der Schlacht gesungen wurden.

Nicht nur Götter, auch die Seelen der Verstorbenen, die Fravashis, wurden kräftig angesungen, damit sie den mit dem Feinde Ringenden sichere Hilfe bringen. In einem Schlachtgesange heißt es von den Ahnengeistern, daß sie viele Heere bilden, daß sie strahlende Waffen und Fahnen tragen, daß sie in voller Rüstung schnell herniederkommen, um in der „gewaltigen Schlacht" ihren Nachkommen erfolgreiche Hilfe zu bringen.

Auch Mithra war ein altpersischer Gott für alles und wurde vor der Entscheidung eines Waffenganges um kräftige Hilfe mit Ton und Wort angegangen. Nicht ganz ohne poetischen Reiz ist folgendes von W. Geiger dem Avesta entnommenes Schlachtlied:

„Zu Hilfe sollen uns kommen
Die beiden erhabenen Freunde (Mithra und Ahura)
Wenn die Schwerter laut ihre Stimme erheben,
Wenn der Rosse Nüstern schnauben,
Wenn die Dolche blinken und die Sehnen
Spitze Geschosse entsenden:
Dann sollen die Söhne der Gottesverräter
Erschlagen kopfüber niederstürzen."

Wie in den Vedas der Zweifel zu Worte kommt und sich unumwunden äußert, so gibt er sich auch im Jasna kund, in dem Abschnitte des Avesta für Hymnen. Da wird Ahura um klaren und wahrheitsgetreuen Bescheid auf die Frage ersucht, nach welchen Grundsätzen er den Sieg verleihe, wenn zwei Heere ihn mit gleicher Innigkeit um Waffenerfolg bitten, um dann „lautlos zusammen zu stoßen".

Anders ist es jetzt in Persien. Da wird auf dem Schlachtfelde kein Bittgesang angestimmt; Allah wird nicht ersucht, den Sieg zu gewähren, am wenigsten von Offizieren, welche übrigens im Kriege nie verwundet werden. Die Führer der persischen Fußtruppen sind nämlich so vorsichtig, sich mit ihrer Tapferkeit in Erdgruben zurückzuziehen, welche sie sich von den Soldaten aufwühlen lassen, um ihr Leben für das Vaterland zu erhalten.

Ein genauer Kenner persischer Zustände teilt mit, daß Allah von den Soldaten des Schah überhaupt nicht durch Gebete oder durch Gesänge belästigt werde; Allah könnte auch in einem sehr wichtigen Punkte den Soldaten nicht helfen, im Geldpunkte nämlich, da die Offiziere den Sold der Krieger unterschlagen. Auch Oberste, oft Knaben von 16 Jahren, plündern die Soldkassen und da es beim persischen Heere kein Beschwerderecht gibt, so bleibt den armen Soldaten nichts übrig, als ihren Hunger durch das Erträgnis des Kleinhandels mit Eiern und Obst zu bemeistern.

Dr. J. E. Pollak, durch neun Jahre Leibarzt des Schah Naßredin, erzählt in seinem Buche: „Persien. Das Land und seine Bewohner." (Zwei Bände. Leipzig 1865), daß ein Soldat beim Defilieren aus der Linie heraustrat und dem Könige klagte, er verkomme vor Hunger, weil ihm der Sold nicht ausbezahlt werde. Der Kriegsminister bemerkte, der

Mann sei „närrisch und störrig"; Se. Majestät befahl, ihn zu bestrafen, worauf ihm der Kriegsminister Persiens eigenhändig einige Backenstreiche versetzte.

Bei solchen Zuständen kann das Heer zum Absingen von Schlacht- und Kriegsliedern allerdings nicht aufgelegt sein. Wirft man den Persern vor, daß ihre Religion für die Sittlichkeit gar so wenig leiste, so kann man der Erwiderung gewärtig sein: „Ihr Europäer seid noch schlechter als wir!"

* * *

Mit Gesang und Musik wurden von den alten Persern die Seelen der Abgeschiedenen gefeiert, an deren dauernde Teilnahme für das Schicksal der zurückgebliebenen Verwandten, der Bezirks- und Gauangehörigen gern geglaubt wurde.

Die Verehrung der Geister der Verstorbenen stand mit der Heldenverehrung im Zusammenhange und deshalb wurden die Seelen der wehrhaften Vorfahren auch vor der Schlacht um Hilfe angerufen.

Im Frühling jeden Jahres gab es beim Zendvolke ein Fest zu Ehren aller Seelen, welches Hamaspatmaidaja genannt wurde. Wenn die ersten Blumen aus den Knospen brachen, wenn die Natur ihre Auferstehung zu neuem Leben feierte, so kamen nach einem frommen Glauben die Seelen aus ihrem Glücksheim im Jenseits zur Erde herab.

Die Seelen besuchten die Familien und Gemeinden, welchen sie vormals im Leben angehört hatten und wollten sich überzeugen, ob man noch ihrer gedenke und ob man ihnen Opferspenden darbringe. Die Geister gehen zehn Nächte lang umher und nehmen sie wahr, daß sie noch unvergessen sind, so lohnen sie diese Treue „jeder seiner eigenen Verwandtschaft, seinem Hause, seinem Dorfe, seiner Gemeinde und seinem Gau also sprechend: unser eigenes Heim soll zu Reichtum und Wohlstand gelangen" —, wie es eine von W. Geiger übersetzte Hymne versichert. Außerdem erwidern die seligen Geister die ihnen zugewendete Aufmerksamkeit durch tapferes Mitkämpfen in Schlachten.

* * *

Im Avesta gibt sich eine ganz besondere Abneigung gegen Blumen- und Musikmädchen aus tatarischen, dem Mazdaglauben nicht ergebenen Stämmen kund. Sie kamen nach Persien, um dort ihre Schönheit und ihre Kunstfertigkeit im Gesange, Saitenschlag und im Tanze zu zeigen und hießen Perikas oder Peris. Wie bei den alten Völkern des Orients alle irdischen Verhältnisse ihr himmlisches Gegenbild erhielten, so versetzte man die ihrer leiblichen Anmut wegen gefährlichen fremden Jungfrauen ebenfalls in die Luftbezirke des Glaubens und nahm an, daß es auch im persischen Himmel Peris gebe, erlauchte überirdische Wesen, Feen von wunderwirkender Holdseligkeit.

In Wahrheit waren die Perikas fahrende Fräulein, welche nach Auffassung des Avesta nicht nur ihrer Anmut, sondern auch ihrer ketzerischen Ansichten wegen die Mazdaverehrer mit Gefahren umgaben. Die altpersische heilige Schrift wettert kräftig gegen diese ausländischen Schönheitsblumen.

Zu den Geschäften des bereits erwähnten Gottes Hauma gehörte das Behüten ehelichen Friedens; er wurde deshalb auch dringend ersucht, die Bemühungen der Perikas zu vereiteln. In einer Hymne wurde der göttliche Schutzwart der Keuschheit also angesungen:

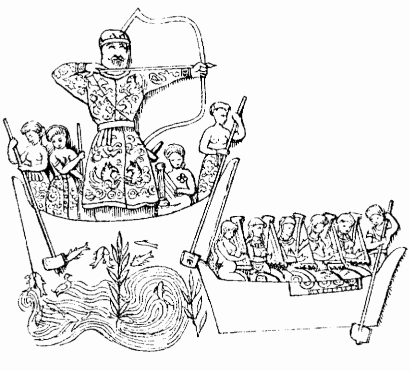
> „Wider den Leib der verlockenden Fräulein
> — — — — — — — — — — — —
> Deren Sinn unstet ist,
> Gleich einer vom Sturme getriebenen Wolke,
> Schleudere zu Gunsten der bedrohten Frommen
> Deine Waffen, o goldener Hauma!"

Haben die Peris beim alten Zendvolke sich durch musikalische und Gesangsleistungen hervorgethan, so sind ihnen die Tänzerinnen im heutigen Persien in dieser Richtung nicht nachgeraten. Sie verzichten nämlich darauf, durch Gesang und Lautenspiel Verehrer zu finden und begnügen sich damit, nur die Schönheit ihres Körpers und die Anmut ihrer Tanzbewegung wirken zu lassen.

Wie Dr. J. E. Polak in seinem bereits erwähnten Buche erzählt, kommen die Tänzerinnen meist aus Kurdistan nach Persien und finden vor allem Zutritt in den Harems. Die Honorare, welche sie für ihr kunstgerechtes Hüpfen erhalten, sind nach Polak beträchtlich; sie bekommen nicht bloß viel Geld, sondern auch als Zugabe zu ihrem Kunstsolde kostbare indische Tücher. Der Orientale kennt, wenn er liebt, wenn er tanzen sieht und singen hört, keine Sparsamkeit.

Wie Polak in seinen fesselnden völkerkundlichen Schilderungen weiter hervorhebt, gelten für Sänger und für Tänzer in Persien die Vorschriften des Islams in Bezug auf rituelle Verrichtungen ebensowenig wie das Verbot des Weintrinkens. Das letztere wird übrigens auch von andern Persern nicht strenge festgehalten; sie sind zwar Schiiten, somit Anhänger des durch widersinnige Sagen entstellten Korans, allein die Religion gilt den Persern überhaupt wenig. Es ist ihnen erlaubt, wenn es Vorteil bringt, die Religion zu verleugnen und sich auf türkischem Gebiete für Sunniten, also für Bekenner des Korans ohne die Auslegungen der Sunna, zu erklären. Man kann somit in Persien nach Polaks zuverlässigem Zeugnis, wenn es die Selbst- und Gewinnsucht empfiehlt, die Religion wie ein unbequemes Kleid ablegen.

Selbst die Priester, die Mulas, sind Heuchler und die Religion ist ihnen eine leere Formel. Unter den Gebildeten glaubt niemand an den Koran; dafür hängen einige Perser, die sich für besonders erleuchtet halten, nach Polak an dem „philosophischen" System der Derwische.



XVII. König Chosroës auf der Jagd.

Nach dem, was man über die Derwische im allgemeinen und über jene in Persien insbesondere hört, muß ihre „Philosophie" von dem, was man im Abendlande so nennt, allerdings sehr stark abweichen.

* * *

Daß die Könige der alten Perser die Musik sehr liebten und daß sie sich dieselbe vom schönen Geschlechte zum Genusse darbieten ließen, erfahren wir aus griechischen Geschichtswerken. Als Parmenio in Damaskus die Gefolgschaft des Königs Darius gefangen genommen hatte, fand er unter derselben 329 Musikerinnen, die zugleich einen Teil des königlichen Harems bildeten.

Auch in der Sassanidenzeit verstanden die Beherrscher Persiens die Bedeutung der liebenden Frau auf dem Gebiete der Musik vollauf zu würdigen. Es belehrt uns darüber ein, in kunstgeschichtlichen Werken nie genanntes, wenn auch hochwichtiges Relief, welches bei Tag-i-Bostan eine weite Felsenfläche bedeckt.

Diese Darstellung ist deshalb so merkwürdig, weil ein monumentales Sittenbild von ähnlicher Ausdehnung und von demselben stofflichen Reize anderswo kaum wieder gefunden wird.[1]

Diese musikgeschichtliche Urkunde zeichnet sich durch ihre lebensvolle Auffassung und durch ihren Figurenreichtum aus. Die Hauptperson des Jagdbildes ist König Chosroës, welcher von den Persern Khosrô genannt wurde. Er steht, wie es die, ein Bruchstück des großen Reliefs darstellende Abbildung XVII zeigt, in einem Nachen und schnellt gerade einen Pfeil ab. Seine Riesengestalt — bekanntlich wurden Könige als Menschen ersten Ranges nach orientalischem Geschmack immer überlebensgroß verbildlicht — hebt sich von vier Mädchen ab, von denen drei das Ruder führen, während das vierte durch Harfenschlag das Ohr des Herrschers ergötzt.

Im Jagdgefolge des Königs Khosrô ist das schöne Geschlecht stark vertreten; das riesige Genrebild zeigt viele Schiffe, mit Mädchen besetzt, welche auf Handharfen spielen.

[1] Die vollständige Abbildung dieses Felsenreliefs enthält das Werk: „Voyage en Perse de Eug. Flandin, peintre et Pascal Coste, architect. Paris 1885."

Der See, auf welchem der musikalische Perserkönig jagt, ist von hohen Wasserpflanzen umgeben; die auf dem Ufer von Jägern gehetzten Wildschweine fliehen ins Wasser und ins Geschilf, um sich zu retten. Auch Hirsche werden gejagt und dürften kaum den vielen, auf Elefanten reitenden Jägern entkommen, welche den See rings umstellen, in dem die Fische sich nur so herumtummeln.

Auf dem Ufer ist eine Estrade errichtet, in deren offenen Gängen auch Musik gemacht und gesungen wird. Eine Hirsch- und Eberjagd bei Harfenklang und Frauengesang mag dem Jagd- und Musikfreund Chosroës Nuschirwân eine erlesene Erquickung geboten haben.

Die alten Perser und Assyrier besaßen nicht nur dieselbe Schrift, sondern auch manche Sitte war ihnen gemeinsam. So haben nach plastischen Darstellungen die assyrischen Großherrn sich ihre Zweiradwagen von Mädchen ziehen lassen, während die Kähne der persischen Könige von weiblicher Hand in Bewegung gesetzt wurden. Der orientalische Despotismus beugte sich also nicht ungern vor der absoluten Macht der weiblichen Anmut!

Als der französische Maler Eug. Flandin das riesige Felsenbild in Tag-i-Bostan zeichnete, begleiteten ihn Kalmücken, welche ihm erzählten, daß Chosroës über 15 000 Musiker verfügt habe; auch besaß er der Sage nach 1200 Elefanten, 50 000 Pferde und 12 000 Frauen, nicht mehr, nicht weniger.

Der Minister Nuschirwâns, Namens Ferrhâd, so meldeten die Kalmücken weiter, liebte eine von den 12 000 Gattinnen des Chosroës und die Liebenden kamen in einer der quellenreichen Grotten von Tag-i-Bostan zusammen. Leider war der König sehr unduldsam und wollte ganz allein von seinen 12 000 Frauen geliebt werden; er zwang seinen gefühlvollen Minister, vom Lieben und vom Leben zu lassen. Ferrhâd stürzte sich von jenem Felsen herab, auf dessen Seitenfläche das große monumentale Genrebild gemeißelt ist.

* * *

Herodot weiß in seiner schlichten, verläßlichen Geschichte auch manches von den alten Iraniern mitzuteilen; indem er das Opfer der Perser schildert, erwähnt er, daß bei demselben kein Flötenspiel zu vernehmen war, daß aber die „Magier“, so nennt er die Priester, beim Gottesdienste die „Theogonie sangen“, d. h. Hymnen zu Ehren der Götter, und Gebete im Redegesange vortrugen. Ferner weiß Herodot zu sagen, daß die persischen Priester Tamariskenzweige in den Händen hielten und zartes Gras auf den Boden streuten, damit die Götter auf der Streu persönlich Platz nehmen und dem ihnen dargebrachten Opfer anwohnen. Auch indische Priester trugen bei Opferhandlungen den Göttern, besonders dem Somafreunde Indra, Streusitze der Bequemlichkeit wegen höflich an.

G e s u n g e n wurde von den altiranischen Priestern bei Beschwörungen, bei Reinigungen, Einsegnungen von Leichen, bei Verlobungen und bei Hochzeiten. Bei den letzteren richteten die Magier ein feierliches Recitativ an die anwesenden Jungfrauen und Jünglinge, „welche in die Ehe treten wollen“ und meinten etwas einseitig, „daß die Frömmigkeit der sicherste Weg zu einem jungen Herzen sei;“ — „nur so wird es euch zur Freude gereichen“ — heißt es in einem alten Hochzeitshymnus. Die Liebe sollte also nach der Ansicht der altpersischen Geistlichen auch einen religiösen Stempel tragen.

Wenn man den Priestern des alten Zendvolkes die Derwische der Gegenwart entgegenstellt, so zeigen sich manche Züge der Wahlverwandtschaft, aber auch große Abstände zwischen beiden. Die persischen Derwische, welche sich in mehrfacher Beziehung von den bereits geschilderten mittelasiatischen Bettelmönchen unterscheiden, sind vor allem Bänkelsänger und Märchenerzähler ohne alle Bildung. Man findet unter denselben auch Prinzen, welche einem anständigen Erwerbe nachzugehen sich nicht entschließen können.

Vormals gehörten dem Derwischorden Dichter und edle Denker vom Schlage eines Sa'di und Hâfis an; jetzt verlegen sich die Mitglieder dieses Ordens mehr auf freches Betteln, als auf edles Denken und aufs Dichten. Mit dem unzweckmäßigen Rufe: „Jâ hak!“ (o Wahrheit!) hält der persische Derwisch dem Europäer eine leere Kokosschale entgegen und verlangt einen Salub Kran, etwa eine Mark; gibt man dem Schamlosen weniger, so wirft er die Geldspende stolz von sich.

Die Derwische Persiens rauchen ein Haschischgemenge und werden dadurch stumpfsinnig; sie glauben weder an Mohammed noch an Ali, darin ungleich den türkischen Mönchen,

— dafür aber an die Seelenwanderung; einige von ihnen sollen sogar in aller Stille Pantheisten sein, Ansichten also über die Weltvergottung anhängen. Trotz ihrer lockeren Gläubigkeit hassen sie jedoch geradeso, wie die Magier der alten Perser, die Andersgläubigen.

Nicht als Vertreter des Glaubens, aber als Bänkelsänger und Märchenerzähler genießen die Derwische bei den Persern große Achtung. Es muß ihnen übrigens selbst der Neid oder die Verachtung zugestehen, daß sie beim Hersagen von Märchen ihre Zuhörer zu fesseln wissen. Ist die Aufmerksamkeit der letzteren am stärksten gespannt, verschwinden die Fäden der Erzählung in einem einzigen großen Knoten, so sind die persischen Derwische so geschäftsklug, ihre Schilderung zu unterbrechen und Ehrenspenden abzusammeln.

Derwischhände gehen nur dann daran, die Knoten der spannenden Erzählung zu lösen, wenn sie viel Geld empfangen haben. Dr. Polak versichert, daß die von den persischen Derwischen vorgetragenen Märchen und Erzählungen sich durch ihre reine Sprache hervorthun und unter dem Volke die Kenntnis der Schriftsprache verbreiten.

Es gibt in einigen Teilen Persiens auch Derwische, deren Art, sich zu geben, an die bereits geschilderten Gewohnheiten der türkischen Bettelmönche gemahnt. Sie drehen sich, um ihrem Andachtsbedürfnisse nachzukommen, beim Flötenspiele und beim Klange des Tanbur buzurk, einer langhalsigen Laute, sowie beim Lärm von Holz- und Schellenklappern nach einem Tanzliede so lange, bis sie mit ihren frommen Wirrköpfen zu Boden fallen.

Nicht nur in Derwischklöstern, sondern auch in Moscheen wird viel gesungen und musiziert. Nach Polak gibt sich in Persien ein Teil der Derwische mit Zauberei und mit Beschwörungen ab; — auch da also ein Rest des Schamanismus, welcher sich bei der ural-altaischen Rasse seit Jahrtausenden erhalten hat und auch von anderen Religionsformen willig aufgenommen wurde.

* * *

Die altpersische Musiktheorie spielt mit mystischen Gleichnissen und mit haltlosen Parallelen, die an Aeußerlichkeiten haften. Sie nimmt vier Grundtöne an, weil es vier Elemente gibt; die spätere Siebentongruppe entspricht den sieben Planeten und diese wieder entsprechen der astronomischen Unwissenheit der Perser. Auch nahmen die Perser eine zeitlang zwölf Tonarten nur aus Rücksicht für die zwölf Sternbilder des Tierkreises an.

Weniger sinnlos ist die Ansicht der altpersischen Musikkunde, daß der Inhalt des Liedtextes für die Wahl der Tonart maßgebend sei. Drei verschiedene Tonarten, deren persische Namen anzugeben wir uns erlassen, sind nur Schlachtgesängen und Kriegsmärschen vorbehalten; andere Tonfarben sind für das Ausmalen königlicher Heldenthaten bestimmt; — einige Tonarten wieder werden für Scherzlieder, für wehmütige Liebesklagen und für Begräbnisgebete geeignet gefunden.

Schon im achten Jahrhundert unserer Zeitrechnung hat ein persischer Musikschriftsteller, él Chalil hieß er, ein „Buch der Töne“ verfaßt; ein anderer, él Kindi war sein Name (gest. 862 n. Ch.), schrieb sechs Werke über die Tonkunst, selbst über die Komposition und mühte sich mit Betrachtungen über den Rhythmus ab.

Verdienstlicher waren die Leistungen des Persers Ali von Ispahan, welcher im 9. Jahrhunderte unter dem Titel: „Kitâb él-Aghani“ Volksgedichte und Volksgesänge sammelte.

Ein anderer berühmter Musiker von Ispahan war Coya-Abdel-Kader, welcher zweitausend Lieder komponiert hat, die ihrer unerträglichen Eintönigkeit wegen sich keines guten Rufes zu erfreuen hatten.

Während die älteren Lieder der Perser einfache Tongänge aufweisen, setzten sich nach Verbreitung des Islâms an den Gesängen immer mehr Tonranken und Verzierungen an. Es hingen an den einzelnen Tönen förmliche Tressen, wie sich beim Schmuckwerk des orientalischen und abendländischen Barockstils alles in Zierlinien auflöst.

Das nachstehende Lied gehört zu den schlichten Gesängen des persischen Volkes:



* * *

Zu den größten Lebensfreuden der heutigen Perser gehören Musik und Gesang. Schon William Ouseley versichert, daß die armen Leute in Persien im Liede Trost suchen und daß sie sich jeden Schicksalsdruck vom Herzen singen. Auch die Arbeiter erfreuen sich an Liedern, bei deren Absingen ihnen die Mühen des Tages verringert erscheinen.

Nach vollendeter Tagesarbeit wird auch in Städten gern gesungen und wird der Gesang auf dem Kemangeh, einem Tonzeug mit einem runden Schallkasten und mit drei Saiten, welche mit einem Bogen gestrichen werden, oder auf der fünfsaitigen Laute Tār, oder auf der viersaitigen Guitarre Schtāreh, oder auf einer Zither (Kentār) oder endlich auf der kleinen, über dem Knie gestrichenen Geige Rebāb begleitet. Auch der Dudelsack (Ambanah) gewährt bei bescheidenen musikalischen Ansprüchen ein mäßiges Tonvergnügen.

Junge Leute lieben es, die Geheimnisse ihres Herzens der Flöte (Nay) anzuvertrauen, welche sieben Oeffnungen hat. Auch auf dem Aebabe, einem langen bloß mit einer Saite überspannten und mit einem Fell überzogenen Schallkasten, jauchzt oder klagt der persische Musiker mit Hilfe eines harzbestrichenen Cylinders.

Wird zum Tanze aufgespielt, so mischen sich in die Klänge der eben benannten Tonwerkzeuge der takthaltende Schall von Metall- und Holzklappern, sowie die Schläge der Flachtrommel Bendyn.

Wird nachts Musik gemacht, getanzt und gesungen, so ist dies zwar für die unteren Volksschichten eine Quelle von Vergnügen, aber auch Ursache großen Unbehagens für den schläfrigen Teil der Stadtbevölkerung. In Teheran ist die Polizei sehr strenge, allein sie wird nachsichtig, wenn die nächtliche Ruhe durch Musik gestört wird; — der Macht der Töne weichen in der Hauptstadt Persiens also selbst die Sicherheitswächter.

Dem Perser erscheint die Musik, nach Versicherung vieler Reiseberichte in der That als eine Macht, welche die Gemüter beherrscht, welche ihn durchs ganze Leben führt und ihn an allen hohen Tagen desselben erfreut.

Natürlich darf bei Hochzeiten Musik nicht fehlen, durch welche die Feststimmung angeregt, gehoben und erhalten wird. Die Braut wird auf dem Wege zum Bade von mehreren Frauen, sowie von Musikern und Fackelträgern begleitet. Die Musikanten in hohen Pelzmützen spielen hierbei auf der Zurnay, einer Art Oboe und auf der Nay (Flöte) frische Weisen, deren Rhythmus auf einer Flachtrommel markiert wird.

Auch der Bräutigam wird unter Flötenklang und Trommelschall abgeholt. Während des Festmahls wird ebenfalls musiziert, gesungen und dem Wein, den Verboten des Korans zum Trotz, entschieden zugesprochen. Wenn sich das Brautpaar zurückzieht, folgt demselben der Segen der Töne nach.

Das Heiraten wird in Persien keineswegs erschwert. Im Sinne des Dichterspruches: „Der das Insekt ernährt, wird auch dem Kinde ein Stück Brot nicht vorenthalten" — entschlägt man sich der Sorge um die Nachkommenschaft, singt ein Lied und heiratet.

* * *

Ein anderer hoher Tag ist jener des Jahresbeginns. Das Nuruz oder das Neujahrsfest ist ein Ueberrest des alten Parsikultus. Es erinnert daran die hochlodernde von der Jugend umtanzte Flamme, welche mit Tamariskenzweigen unterhalten wird, worin ein Nachhall der vormaligen Feuer- und Sonnenverehrung erkannt werden muß.

In den Städten Persiens geht am Neujahrsfeste das Volk in Prunkkleidern und mit Blumen geschmückt umher; man singt und tanzt mehrere Tage hindurch bis spät in die Nacht hinein und begrüßt so die Wiederkehr des Frühlings.

In Teheran zumal geht es am Neujahrsfeste hoch her; auch da wird der erste Tag des anbrechenden Jahres musikalisch gefeiert. Die königliche Hauskapelle, aus vierzig Spiel-

leuten bestehend, verübt mit Hörnern, Zinken, Trompeten, Kesselpauken und Schalmeien eine Musik, welche für Reiter insofern bedenklich ist, als beim Vernehmen derselben nervöse Pferde scheu werden. Kronprätendenten halten sich auch ihre eigenen Musikkapellen, die an politischen und religiösen Festtagen gleichfalls einen grausamen Lärm verüben.

Auf den Höhen der persischen Gesellschaft wird die Tonkunst ebenso geschätzt, wie in den Niederungen derselben. Die reichsten und vornehmsten Familien Persiens lieben jedoch Musik, Tanz und Gesang in einer anderen Weise als die anderen Volksschichten, welche selbst singen und den Gesang auf ihrem Klangzeug begleiten.

Nach dem unverfänglichen Zeugnisse Polaks hält es die feine Gesellschaft in Persien nicht für schicklich, daß ein freier Mann selbst Musik mache; man ist reich genug, um sich tonkünstlerische Leistungen bezahlen zu können. Bei öffentlichen Festen, bei Wettrennen, Hochzeiten werden denn auch Künstler gemietet, welche durch ihre Aufführungen die Gäste oder die versammelte Volksmenge unterhalten müssen.

Die Kunstsänger tragen meist Lieder von Häfis oder von Ferdusi vor und verdienen viel Geld, wenn sie über helle, klangvolle Stimmen verfügen. Von guten Sängern sagt man in Persien mit poetischer Artigkeit, daß sich ihnen beim Singen eine Nachtigall auf die Schulter setze.

* * *

In Teheran soll man für abendländische Musik kein Verständnis besitzen und es soll buchstäblich zutreffen, daß die feine Gesellschaft der persischen Hauptstadt beim Stimmen vor Beginn einer Ouvertüre mehr Genugthuung empfindet als bei der Aufführung der letzteren selbst; sie langweilt sich in einer Oper, bricht aber in Thränen aus, wenn heimische Weisen ihr Gehör treffen.

Bezeichnend ist es auch für den Grad der musikalischen und sonstigen Bildung hochgestellter Perser, daß sie mit freudiger Selbstzufriedenheit bekennen, das Pianospielen zu verstehen, wenn die von ihnen angeschlagenen Klaviertasten tönen.

Von einer Unterstützung der Tonkunst durch den Adel Persiens kann nicht gut die Rede sein; man ist nämlich heute dort medschib, d. h. adelig und morgen hingerichtet. Wenn der Schah Geld braucht, so verliert man mit einem Schlage Kopf und Vermögen.

Etwas entschiedener als die Hofleute in Teheran stehen die Muezzins auf musikalischem Festland. Diese Verkünder der Gebetszeiten singen fünfmal des Tages mit kräftiger Stimme und verstärken die Schallwellen durch Vorhalten der Hand nach einer Seite hin, so daß ihr Gesang oft eine Viertelmeile weit zu vernehmen ist. Hier die Kadenz eines persischen Muezzins, in welcher er seine Glaubensgenossen zum Beten auffordert:



Der Perser der Mittelklasse behauptet, ein „geborner Muezzin“ zu sein, mit dessen Leistungsfähigkeit sich weder ein türkischer noch ein arabischer oder ägyptischer Gebetsverkünder messen dürfe. Muezzins mit starker und wohlklingender Stimme werden nach Polaks Versicherung sehr gut bezahlt.

Sehr begabte Sänger und Musiker sind in Persien die Juden. Es gibt in diesem Lande, dessen Despotismus nur durch Musik gemildert wird, auch Judenkapellen, welche sehr geschätzt werden, und bei Hausfesten zur Unterhaltung der Gäste eingeladen werden.

Auch Zigeuner erfreuen sich in Persien ebenso wie in Ungarn des Rufes guter Musiker. Reicht das Erträgnis ihrer Musikleistungen für den Lebensunterhalt nicht hin, so verlegen sie sich aufs Kesselflicken oder aufs Weissagen, wobei sie aus Handrunzeln, aus Würfelknochen oder aus alten Zeitungen die Ereignisse der Zukunft herauslesen.

* * *

In Persien gibt es wie überall religiöse Feste, welche zur Musik in Beziehung treten; eines derselben gemahnt an das Opfer Abrahams, welcher bekanntlich, gottergeben wie er war, seinen Sohn Isaak darbringen wollte. Die Moslims substituieren für Isaak den Ismael.

Beim „Opferfeste“ wird unter großem Gepränge und bei Musikklängen ein Kamel durch die Straßen geführt. Früher wurde dieses Opfertier vom Könige selbst geschlachtet; jetzt unterzieht sich diesem Amte ein naher Verwandter der königlichen Familie.

In Persien werden auch Passionsspiele aufgeführt, wobei gesungen wird; die Zuseher, gerührt durch die Leidensgeschichte Alis und anderer heiliger Dulder, geißeln sich hierbei und schlagen sich mit Ketten. Wehe dem Bösewichte des Passionsstückes, wenn er gut spielt; er muß sein gutes Spiel mit dem Leben büßen, denn die Zuseher, hingerissen von der Wahrheit und Lebendigkeit seiner schauspielerischen Leistung, schlagen ihn kurzweg tot.

Nachdem diese Form der Anerkennung für überzeugende künstlerische Täuschung sich einigemal wiederholt hatte, spielen jetzt die Inhaber der Rolle des Bösewichtes so schlecht, daß man mit ihm Mitleid hat; dabei schwächt er die Wirkung seines Spiels dadurch, daß er über das traurige Schicksal seines Opfers selber weint.

Bei diesen Passionsspielen treten Sänger auf und tragen im Recitativ die Leidensgeschichte der Aliden vor.

Gesangslos geht es auch bei Pilgerfahrten nicht ab, deren Anführer (Tschausch), eine rote Fahne tragend, das Lob des zu besuchenden Heiligen in einem Andachtsliede feiert.

Ein in Persien allgemein begangenes häßliches Fest ist jenes, welches zur Erinnerung an die Ermordung Omers, des seiner Sittenreinheit wegen berühmten, angeblich nicht genug rechtmäßigen Khalifen, durch Abu Lulu in lärmender Weise gefeiert wird. In manchen Städten Persiens wird eine, Omer vorstellende Puppe auf einem Esel unter Musikbegleitung durch die Straßen geführt und von rohen Leuten mißhandelt. Es prägt sich in diesem Feste die ganze sittliche Verkommenheit und Unduldsamkeit der Bekenner des Islams aus.

* * *

Mit der Vorliebe der Perser für Musik hängt auf das innigste ihre Liebe zur Poesie zusammen. Die Bildung eines Persers hält man für vollendet, wenn er sich die Kenntnis der arabischen Sprache, des Briefstils und der nationalen Dichter Sa'dî, Hâfis und Ferdusi angeeignet hat.

Mit der Wissenschaft gibt man sich in Persien nicht ab, da man der Ansicht huldigt, daß das menschliche Wissen mit den Griechen und Arabern seinen Abschluß gefunden habe. Der Islâm selbst hebt aber nicht im geringsten die Gesittung des Volkes.

Die Verse der genannten drei Dichter leben im Munde des Volkes, auch der unteren Schichten desselben; selbst die Moral der Bevölkerung, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden kann, wird von den Weisheitssprüchen dieser Dichter zum Teil beeinflußt. So wird häufig nach dem Satze Sa'dîs gehandelt: „Eine Lüge zu einem guten Zwecke ist der Wahrheit vorzuziehen, welche Hader erregt.“

Am Hofe des Schâhs wird zum Scheine die Poesie auch wert gehalten; es wird überflüssigerweise ein Dichter besoldet, dessen Begeisterung durch Hoffeste in Bewegung geraten muß. Die persischen Hofdichter wählen sich immer Beinamen; der Mußdichter des Schâh Naßredin glaubte nicht unbescheiden zu sein, als er sich „die Sonne der Sänger“ selbst benannte.

Diesem Poeten, dessen Pegasus im Hofstall gesattelt wird und der nur auf Befehl des Schâhs die Muse um einen Kuß bittet, treten mitunter andere Dichterlinge ins Gehege und reichen bei Hofe Ghaselen ein, wenn sie ein neues Gewand brauchen, das ihnen der Schâh gewöhnlich auch machen läßt. Der König von Persien ist außerdem so musenfreundlich, eine Sammlung (Diwan) aller neuer Dichtungen auf Staatskosten drucken zu lassen.

Vor einigen Jahrhunderten haben die Dichter in Persien nicht die Rolle von Hofbedienten gespielt. Muslicheddîn Sa'dî[1] (geb. 1184 n. Ch.) bemerkt in seinem Sinngedichte „Ein Trost“:

[1] Muslicheddîn Sa'dîs Aphorismen und Sinngedichte. Zum erstenmal herausgegeben von Dr. Wilh. Bacher. Straßburg 1879.

„Der bösen Hummel gleicht ein Tyrann,
Der mit dem Stachel schädigt jedermann.
Geduld! — ist der Tyrann einmal gefallen,
Wird er, der Hummel gleich, zerdrückt von allen!“

Sa'dî spricht oft von seiner Liebe zur Musik und singt von sich selbst: „Nie ist einem Sänger solch ein Lied gelungen, — keine Nachtigall hat so wie ich gesungen;“ dann spricht Sa'dî über den Bezugsort von Waren; der Zucker komme aus Aegypten, er aber sei in Schîrâz geboren.

Alexander Chodzko hat in seinem Buche: „Specimens of the popular poetry of Persia“ (London 1842) die selbstgeschilderten Abenteuer und Stegreifdichtungen des „Räubersängers (banditminstrel) aus dem nördlichen Persien“, Kurrogtou, dann Volkslieder der Tataren von Astrachan, der Perser, Zigeuner und Kalmücken mitgeteilt, welche den Stempel echter Volksdichtung tragen und sich durch sinnliche Aufrichtigkeit, sowie durch naive und witzige Gleichnisse auszeichnen.

Hier die Melodie eines dieser von Chodzko gebrachten persischen Volkslieder:



Aus der Einfachheit der Melodie kann man immer auf die Schlichtheit des Textes schließen und umgekehrt. Ebenso entspricht das Uebermaß des tonlichen Schmuckwerks dem schwülstigen Inhalte der persischen Kunstpoesie. Sa'dî weiß in einigen seiner Ghaselen noch Maß zu halten, wie folgende Verse darthun:

Wie aus dem krystall'nen Becher lauter glänzt der Wein und klar,
Wird dein schöner Geist aus schönem Angesichte offenbar.

Gieb mich nicht der Trennung preis, wie jenes Instrument,
Das der Spielmann, wenn zu Ende das Spiel, zu Boden schlägt,

Nicht ohne Ueberschwang, aber auch nicht ohne Witz ist folgendes Gedicht von Dschami:[1]

„Oft spann ich Saiten mir ans Herz
Aus deinen Silberwimpern,
Auf solcher Laute pfleg' ich dann
Mein Herzeleid zu klimpern.

Durstige Leber führen wir —
Wein die schwere Menge;
Nur das Eine ist fatal:
Mund und Schlund sind enge!

Man begreift die vielen Tonranken bei manchem persischen Lied, wenn man die textliche Ueberschwänglichkeit ins Auge faßt. So singt Dschami:

[1] Liebe, Wein und Mancherlei. Persische Lieder nach Dschamis Text, zum erstenmal deutsch gegeben von Moriz Wickerhauser. Leipzig 1855.

„Wollte sie mit ihrer Hand
Dem Gestirn des Löwen winken,
Müßt' es wedelnd wie ein Hund
Gleich an ihre Schwelle sinken!“

Auch der Kehrvers, welcher bei alten Volksweisen von der zuhörenden Volksmenge gesungen wurde, mag mit dem Entstehen der Ghaselenform im Zusammenhange stehen.

Daß die Worte eines Liedes auf die Betonung desselben zurückwirken müssen, leuchtet aus folgendem Gedichte von Häfis ein:

„Wenn das Weltgeheimnis
Dir sich verbirgt, sei trostlos nicht!
Vieles ist ja verborgen, was
Kein Aug' erspäht: o verzage nicht!

Wenn nach deinem Kopf der
Weltenlauf zwei Tage nicht geht,
Nie nach Einer Richtung der Kreis
Der Zeiten sich dreht: o verzage nicht!

Wenn du die Wüste durchwanderst
Voll Verlangen, die Kaaba zu sehn,
Und es sticht dich der Dorn, die Distel,
Die am Wege steht: o verzage nicht!

Drohen Fährlichkeiten
Dir in der Herberg und du siehst kein Ziel:
Jede Reise erreicht ihr Ende —
Früh oder spät: o verzage nicht!

Daß den am Strophenschlusse wiederkehrenden Worten: „O verzage nicht!“ in der Melodie die Wiederholung derselben Tonphrase zur Seite stehen muß, liegt auf der Hand.

In den von Chodzko mitgeteilten Volksweisen bewegt sich die Melodie meist innerhalb einer Quint. Triolen und punktierte Noten bringen Frische, Lebendigkeit, Temperament in den Tongang. Die Melodie schließt sich im Bau, in der Gliederung genau dem Versmaße an. Gewöhnlich bestehen die Weisen aus zwei viertaktigen Motiven, deren jedes wiederholt wird. Im nachstehenden Volkslied umschließen die beiden Tonphrasen je vier Takte und die zweite nimmt wie bei einem Wechselgesange zwei Takte des ersten Motivs wieder auf:





Schließlich sei folgendes reizende Gedicht von Häfis mitgeteilt, welches unseren deutschen Komponisten beweisen mag, daß die lyrische Poesie des Morgenlandes manches der Betonung werte Lied enthalte:

O wär' ich ein See, so spiegelhell,
Und du die Sonne, die ihm blickte!
O wär' ich ein klarer Wiesenquell,
Und du die Blume, die ihm nickte!

O wär' ich ein grüner Rosendorn,
Und du die Rose, die ihn schmückte!
O wär' ich ein süßes, süßes Korn,
Und du der Vogel, der es pickte!

Bedeutung der Musik bei den Arabern und bei andern Islamiten.

In den Schöpfungen der dichtenden Phantasie eines Naturvolkes erquicken uns oft Einfälle von einem poetischen Liebreiz, welche uns an die hellen freundlichen Augen und an das heiter naive Geplauder geistig frischer Kinder gemahnen.

Man macht diese Erfahrung auch gegenüber der Volkspoesie der Araber und aller jener Volksstämme Asiens und Afrikas, welche von den Arabern zum Islam bekehrt wurden.

Je mehr die Dichtungen derselben das Gepräge des Naturzuständlichen, kindlich Volkstümlichen tragen, desto reiner sprudelt darin der Quell echter Poesie; je mehr sie sich jedoch von der Einfachheit und vom Naturunmittelbaren abwenden, je mehr sie wie Blumenmädchen Putz und Schmuck auf sich laden, desto unerquicklicher wird der Eindruck derselben.

Die arabische Poesie hat den Weg von dem Urstande liebenswürdiger Kindlichkeit und Einfachheit zur Verkünstelung und Ueberladung leider rasch genug zurückgelegt.

Man kann bei der arabischen Poesie den Zusammenhang derselben mit der Musik und mit der Gesittung nicht so überzeugend nachweisen, wie bei einigen asiatischen Nomadenstämmen, welche von den Arabern den Islam überkommen hatten. So bei den Kasak- und Kara-Kirgisen, welche westlich vom Altai und im südlichen Sibirien wohnen.

Die urtümlichen Dichtungen dieses Naturvolkes werden in dem bereits erwähnten Werke: „Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme Südsibiriens", gesammelt und übersetzt von Dr. W. Radloff (Petersburg, 1886, acht Bände) in einer Fülle mitgeteilt, welche ein erschöpfendes Urteil gestattet.

Man findet zumal bei den Kara-Kirgisen jetzt noch Zustände, wie sie bei den Indern in vorvedischer Zeit galten. Wie den indischen Fürsten Sänger unentbehrlich waren, wie im Fünfstromland von den Rischis die kriegerischen Hochthaten der Volkshirten besungen wurden, um sich damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen, so sind auch gegenwärtig Sänger den Chanen der Kirgisen geschätzte, ja notwendige Mitglieder ihrer Gefolgschaft.

Namentlich verstehen es die Sänger der Kara-Kirgisen, ihre Sultane mit Gesang und Saitenklang zu kurzweilen, ihnen den Kummer vom Herzen zu musizieren und in Vers und Ton alle großen Raub- und Kriegsthaten der Chane zu feiern.

Die Sänger der Kara-Kirgisen dichten sogar aus dem Stegreif und singen sie auf das Haupt der Chane viel Lob herab, so können sie auf leckere Mahlzeiten und auf reiche Geschenke sicher rechnen.

Die Rhapsoden der Kara-Kirgisen singen auch bei Volksversammlungen und erbauen ihre Stammesgenossen durch das Feiern der Wunderthaten nationaler Helden. Den letzteren werden wunderbare, ja übernatürliche Eigenschaften zugeschrieben; der Tod bleibt für sie ohne Stachel; erliegen sie im Kampfe mit Drachen oder mit großen Heeren, so reicht die Berührung mit einer Zaubergerte hin, um sie ins Leben zurückspringen zu lassen.

Ist ein Kirgisenheld sieben Jahre alt, so übt er sich schon im Pfeilschießen und zielt nach alten Frauen und nach Greisen; man findet es äußerst erfreulich, wenn der Heldenknabe sein Ziel, ein Menschenherz, gut trifft. Ein Menschenleben hat ja bei einem rauhen Naturvolke nicht viel zu bedeuten; dafür hält ein Kirgisenheld sein eigenes Erdendasein tausend Menschenleben gleich.

Auch die Rosse der Helden sind mächtige Zauberer; es versteht sich von selbst, daß sie über Berg und Thal schnell wie der Wind, wie der Gedanke dahinfegen; vor Beginn eines Abenteuers geben sie ihren Herrn kluge Ratschläge und stirbt der Kirgisenheros durch eigenes Verschulden, so wecken ihn die braven Rosse aus dem Todesschlummer wieder auf. Im Reiche der Dichtung ist ja nichts unmöglich.

Trotzdem die Kirgisen Islambekenner sind, atmen sie gleichwohl noch immer die Gedankenluft ihrer alten Zauberreligion, deren Spuren wir auch in den Resten des altbabylonischen Schrifttums kennen gelernt haben.

Merkwürdigerweise ist in den Volksepen der Kirgisen von Gott nie die Rede; zuweilen wird darin vom Windgeist oder vom Teufel gesprochen, welcher in der schamanistischen Religion bekanntlich die Rolle des ersten Machtwesens spielt. Der Mensch gehört sich im Urstande noch selber an und der Held, welcher „tausend Menschen gleichkommt“, pflegt sich in Bedrängnissen entweder selbst zu helfen oder zaubert, wenn die Lebensnot groß wird.

Aus dem Volksgesange über den Helden Sain erfahren wir, daß den Tod desselben die hochgemute Gattin nicht nur beweint, sondern auch besingt, worauf das Wunder der Auferstehung von den Toten, das auch im Abendlande anerkannte, sofort erfolgt.

Daß die Kirgisen, zur Annahme des Islams gezwungen, nur äußerlich Mohammedaner sind und im Herzen treu zum Schamanentum stehen, beweisen ihre Zauberpriester, welche Baksa heißen: Wenn jemand krank wird, so wird ein Baksa gerufen, der mit bösen Geistern gut bekannt ist und sie zu beschwören versteht. Statt der Schamanentrommel benützt er eine Geige mit zwei Saiten, die mit Glocken und klirrenden Eisenstäben behängt ist und Kobus heißt. Auch verwendet der Zauberpriester der Kirgisen beim Gespräche mit den bösen Krankheitsgeistern einen Stab, an dessen Ende Glocken und Eisenringe befestigt sind.

Mit diesen Instrumenten begleitet er seinen Gesang, welcher den Fieberteufel bannen soll; während des Gesanges gerät er so in Verzückung, daß er, wie behauptet wird, von mehreren Menschen festgehalten werden muß.

Der Baksa leckt angeblich an glühenden Eisenstäben, wobei er den, um das Krankenbett Versammelten zuruft: „Schaut nicht her, eure Augen werden verderben!“ Die gläubigen Kirgisen folgen zweifellos dieser Mahnung und erfahren deshalb nichts Sicheres darüber, ob der Zauberer das Glüheisen wirklich geleckt hat. Es sollen die Schmerzen des Kranken durch das Lecken des Eisens angeblich vermindert werden.

Nachdem der Baksa gesungen und die Geister durch sein Spiel auf dem Kobus in Bewegung gebracht hat, wird ein fettes Schaf geopfert; der Baksa bekommt, das ist für ihn die Pointe des Opfers, das beste Stück vom Braten und das Fell des Opfertieres dazu. Dann ruft er den Propheten Mohammed, den heiligen Dschingischan, die blauen Geister, alle heiligen Mädchen, die Machtherrn vom Gipfel des Ochsenberges und singt immer wieder eine Beschwörungsformel, welche an jene der alten Babylonier stark gemahnt.

Auch da wirken Religion, Musik und Poesie zusammen und schließen sich wie Fäden eines Gewebes aneinander.

* * *

Jetzt noch sind nach Hermann Vámbéry[1] bei der turkotatarischen Rasse in Asien die Kennzeichen und Zukommnisse der Fürstenwürde: die Fahne, das Siegel und die Trommel.

Auf Urkunden legt jetzt noch der Chan seine in Blut getauchte Hand oder läßt einen Tropfen seines Blutes auf dieselben niederfallen, eine Form des Siegelns, welche urtümlicher nicht gedacht werden kann. Während die Spuren fürstlichen Blutes auf Staatsverträgen und Verordnungen darauf weisen, daß der Chan das Gesetz beschützt, ist die Fahne das Sinnbild der obersten Kriegsherrschaft. Und die Trommel? Diese war ein unentbehrliches kultliches Geräte des alten Schamanentumes; mit der Trommel rief, beschwor und meisterte der Schamane (kam) die guten und bösen Geister.

H. Vámbéry hält dafür, daß der kam vormals während eines Kampfes gleichfalls die Trommel rührte. Der Trommler darf auch heute beim Festgepränge und in der Schlacht nicht von der Seite der turkotatarischen Sultane weichen. Bei jedem öffentlichen Erscheinen derselben sind Fahne, Siegel und Trommel die Wahrzeichen der obersten politischen Macht.

Beachtenswert ist es auch, daß die vergleichende Sprachwissenschaft, welche aus den Wortwurzeln sichere Schlußfolgerungen urgeschichtlichen Belanges zieht, über die Beschaffenheit der ersten Musikinstrumente Aufklärung gibt. Nach H Vámbéry besitzen die Turkotataren für spielen, Musik machen und schlagen denselben Ausdruck (calmak). Bei den ersten Instrumenten der mittelasiatischen Nomadenvölker wurden also entweder die Saiten oder es wurde auf ein gespanntes Tierfell geschlagen. Auch für Tanzen und Spielen gebrauchen die Türken dasselbe Wort, ein Hinweis darauf, daß Tanz und Musik auch bei ihnen im innigsten Zusammenhange standen.

* * *

Die alten Lieder der Araber erzählen uns, wann zum Saitenschlag ihr Gesang ertönte. Dr. Jul. Altmann hat in mehreren russischen Klöstern, besonders in jenem von Trozkoi bei Moskau altarabische Gedichte in lateinischer und in altslawischer Uebersetzung gefunden und dieselben unter dem Titel: „Die Wüstenharfe, Sammlung arabischer Volkslieder“ ins Deutsche übertragen. In diesen alten arabischen Volksgesängen springen Quellen echter Poesie, wie man sie in Fr. Rückerts verkünstelter „Hamâsa“ vergebens sucht. Man findet da Liebeslieder von einer sinnlichen Frische, von einer dichterischen Kraft, von einer Innigkeit und Gefühlsglut, wie sie Jensen und Brahms so wunderbar in manchen ihrer Lieder zu betonen wußten.

Eines dieser Lieder plaudert naiv davon, daß der Wind gegen ein Mädchen rücksichtslos gewesen sei und dessen entzückende Gliederpracht erblickt habe; es drängt sich alles herbei, um derselben Augenlust teilhaftig zu werden und in Aufruhr kam zuletzt die ganze Natur.

Ein anderes Lied spricht von dem Irrtum einer Biene, welche bei Suleima, sie für eine Blume haltend, Honig suchte. Der lyrische Herzensseufzer eines alten arabischen Dichters lautet:

Nie das Singen werd' ich meiden,
Nie gedenk' ich's Lied zu missen; —
Wem hat je ein Lied die Kehle,
Wem ein Kuß das Herz zerrissen?

Daß Mädchenschönheit, Liebe, Saitenspiel und Gesang zusammengehören, wird im folgenden altarabischen Gedichte mit Verständnis versichert:

„Du, so schwarz wie Mitternacht gelockte Wabra, Brustgedrungene,
Du von meinem nimmermüden Saitenspiele Reichbesungene,
Wann gibst Minnelohn, du Kärgste der Kargen, deinem Sänger?
Wird denn nie ein Blick der Gunst mir, der mit Fug und Recht errungene?“

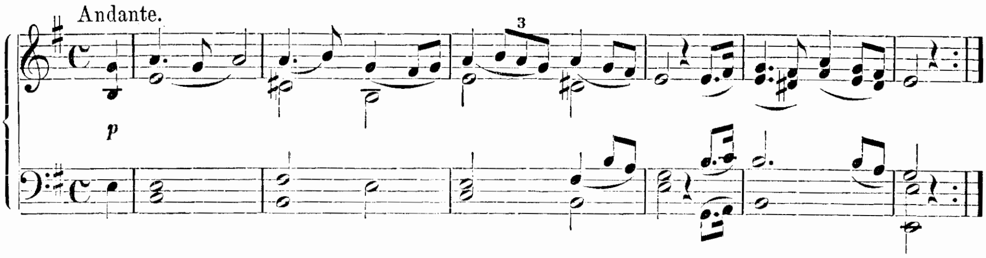
Eine nicht reizlose Ueberschwänglichkeit enthält nachstehendes Sinngedicht:

„Hirr sang ein Lied, da herrschte Schweigen
Rings auf den Tamariskenzweigen;

[1] „Die primitive Kultur des turkotatarischen Volkes.“ Leipzig 1879.

Was konnten bess'res thun die Vögel,
Als ihrem Lied ihr Ohr zu neigen?

Die alten arabischen Weisen bewegten sich meist in Molltonarten; so die nachfolgende:



Daß die arabische Sprache weich klingt und gut sangbar ist, möge der Text des nachstehenden Liedes darthun:



An die uralten Rätsellieder, welche fast bei jedem Volke angetroffen werden, gemahnt das beifolgende, Altmanns „Wüstenharfe" entnommene Lied:

„Rumeika fragte die Heuchler zarter Triebe:
Sagt an, mit welchem Maß meßt ihr die Liebe?

Es sprach der eine: meiner Liebe Gipfel
Er überragt schier der Palme Wipfel.

Der andere: Meines Herzens Brunst erhaben
Ist sie, gleichwie der Wolkenflug des Raben.

Der dritte sprach: Noch höher ist meine Minne,
Als wie des Sinai gezierte Zinne.

Ich sprach: Was man ermißt, kann man vergessen,
Die Liebe meiner Seel' ist nicht zu messen!

Rumeika brach, die Lachende, ihr Schweigen,
Sie sprach: Der Sieg ist dein, dir bin ich eigen!"

* * *

Zu dem Bestande altarabischer Melodien gehört auch die angeschlossene, etwas herbklingende Volksweise:



Der Text dieses Liedes gilt der schönen Zora, nach welcher sich ein Sohn der Wüste sehnt, weil er mit seinen Stammesgenossen in den Kampf ziehen muß. „Deine Reize werde ich nicht mehr sehen, fliegt davon lockende Aussichten, meine Zora werde ich nicht mehr sehen" — klagt der verliebte Beduine.

Der Inhalt der vorislamischen Volkspoesie der Araber stellt die ganze Denkweise, Lebensanschauung und Gesittung derselben in eine helle Beleuchtung; sie ehren im Gesange ihre Helden und ihre Gäste, sie beklagen in Liedern ihre Toten, sie befeuern ihren Mut vor der Schlacht, spotten der sittlichen Gebrechen ihrer Stammesgenossen; sie lassen ihrer guten Laune und Aufgeräumtheit Witzfunken entsprühen und verdichten ihre Lebenserfahrung zu Gemeinsätzen der Klugheit und der guten Sitte.

Fein geschliffen ist der Grundgedanke in folgendem Sinngedicht:

„Das Wasser lockt mich nicht,
Wo fahren kann ein jeder;
Ich liebe jenes Meer,
Wo ich allein der Rheder."

Von köstlicher Gedrungenheit ist folgendes Schlachtlied, in welchem das Vertrauen des Kriegers nicht auf Gott, sondern auf ein gutes Schwert und auf ein schnelles Roß gestellt ist:

„Jungfrau her und Jungfrau hin,
Schönheit liegt mir nicht im Sinn!

Mir sind teuer Roß und Schwert,
Kämpfen hat für mich nur Wert!"

In den Liedern der Araber aus der Zeit vor dem Islam spiegeln sich alle Lebensinteressen derselben treu und wahr; sie schildern in kindlicher Mitteilsamkeit die hauswirtschaftlichen Sorgen eines Nomadenvolkes; sie beschreiben die Pflege der Rosse und vergleichen das Schwingen der Pferdeschweife mit dem windbewegten, feuchten Schilfrohr; sie besprechen das ungestüme Treiben heiratslustiger Esel, und das Melken der Kamelstuten, deren Milch auch deshalb so geschätzt wird, weil der Genuß derselben Mädchenschönheit erhöhen soll. Mancher Jungfrau wird gesagt, wenn sie auch schön sei, „wie ein Papagei", durch den Genuß von Kamelstutenmilch würde gleichwohl ihre Anmut heller strahlen.

Auch die Freuden der Jagd und des Zechgelages wurden bei Gesang und Kissarklang gepriesen und jene Tadler werden zurechtgewiesen, welche es dem Dichter übelnehmen, daß er aus dem Becher der Lebensgenüsse volle Züge schlürfe, „denn der Tod könne ihn plötzlich ereilen."

Die hohe natürliche Begabung der Araber, welche durch den Islâm an ihrer vollen Entfaltung leider gehemmt wird, zeigt sich auch in deren alten Weisheitssprüchen, von denen der beifolgende dem klugen Ibn Alarâbi zugesprochen wird: „Einige Menschen gleichen einer

Dattelpalme, welche weder Frucht noch Schatten gibt, nur daß sie zu den Dattelpalmen gezählt wird.“ [1]

* * *

Wie bei den Hebräern standen auch bei den alten Arabern **Klaggesänge** für **Tote** im Gebrauch, welche ausschließlich von **Frauen** gedichtet wurden, wie ja fast bei allen Völkern die kunstlose Wehklage um die Toten den Frauen überwiesen blieb.

Die arabischen Dichterinnen schildern in bewegten Worten ihren Jammer um einen tugendreichen Verstorbenen; sie rühmen dessen Tapferkeit und Freigebigkeit, die beiden Grundtugenden der Araber und wurde der Beklagte durch eines Mörders Hand gewaltsam aus dem Leben gedrängt, so gesellte sich zu dem Schmerze um den Dahingegangenen jene Rachgier, welche nach dem Blute des Mörders lechzt. Daß noch heute von den Frauen des Orients die Blutrache gefordert wird, bestätigt Petermann in seinen „Reisen im Orient“.

Besonders berühmt unter den Werken arabischer Dichterinnen sind die Trauergesänge der Alchansâ auf ihre Brüder Mu ʿâwija und Sachr. Alchansâ ist nach dem Zeugnisse des arabischen Schriftstellers Ibn Qutaiba die größte arabische Dichterin. Ihre Blütezeit fällt kurz vor den Beginn des Islams.

Die Poetin Alchansâ beteuert in einem ihrer Trauergesänge, daß sich die Frauen um den wackeren Toten heiser klagen, dessen Ruhm allem Wandel entrückt bleiben wird; „sie schreien sehnsüchtig, nachdem die Augen etwas geschlafen haben, gleich betrübten Kamelstuten, welche ihr Junges verloren, das nicht mehr trinken wollte.“ Ihren Augen entströmen Thränen, „wie das Wasser aus den Schläuchen der zur Bewässerung ausgeschickten Kamele“.

Das Auge der Dichterin „will nicht schlafen und wacht immer wieder auf; sie liege die ganze Nacht schräg und schmerzvoll auf ihrem Lager, weil der Gedanke an den Dahingeschiedenen von ihr nicht weichen wolle, an den Mann des Verstandes, des Edelsinns, der Freigebigkeit und der guten Eigenschaften; es trennte sich von ihr nicht die Erinnerung an den Mann, welcher als Vermächtnis den Schmerz des Vermissens zurückgelassen habe.“

Beachtenswert ist es, daß mehrere Sprachen für die Begriffe: Lied, Gesang, weinen, wehklagen und aufschreien — dasselbe Wort besitzen, was dadurch erklärt wird, daß im Liede oft eine düstere Herzensstimmung austönt. Gibt es doch selbst Tanzweisen in Moll, in welchen Wehmut mit der Heiterkeit ringt, die Thräne in einem lächelnden Auge glänzt. [2]

In altarabischen Volksweisen gibt sich öfter die Gedrücktheit des Gemütes als das Aufjubeln desselben kund und selbst aus Tanzweisen klingt es zuweilen wie unterdrücktes Schluchzen heraus. Man höre z. B. folgendes arabische Tanzlied:



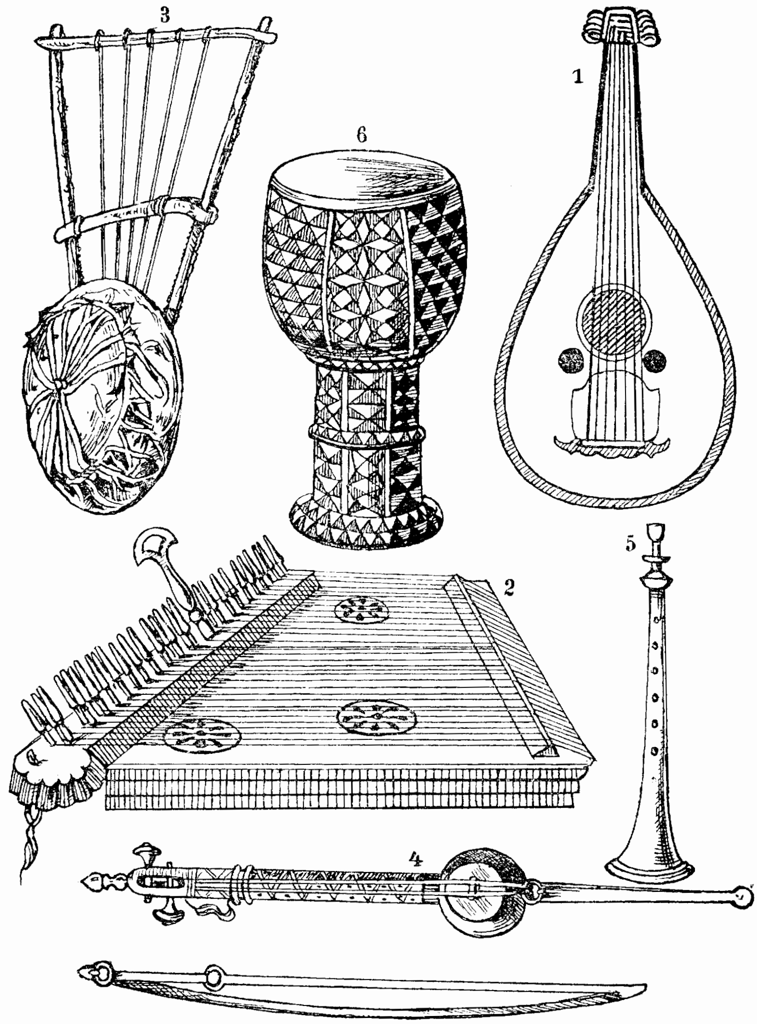
[1] Aus Theodor Nöldekes: „Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber.“ Hannover 1864.

[2] H. Vámbéry weist in seiner Schrift: „Die primitive Kultur des turkotatarischen Volkes“ auf das magyarische Sprichwort hin: „Sírva vigad a magyar“ (weinend belustigt sich der Ungar).

* * *

Ist das Gemüt bewegt, so drängt es nach einer Aeußerung seiner Erregtheit im Worte, in der Poesie. Diese ist die erste Form, in welcher sich die schaffende Phantasie bethätigt. An das poetische Wort schmiegt sich unmittelbar der gesungene Ton und an diesen wieder die instrumentale Begleitung an. Die letztere hat sich bei den Arabern reich genug ausgestaltet, wenn auch die Grundformen des Klang- und Schallzeugs einfache sind.

Der Bescheidenheit der Tongrenzen, in welchen sich bekanntlich die ältesten Melodien bewegen, entspricht auch die geringe Saitenzahl der Instrumente, welche den Gesang be-



XVIII. Arabische Instrumente.
1. Laute (Eud). 2. Santir. 3. Kissar. 4. Kemangeh. 5. Zamr. 6. Darâbukkeh.

gleiten. Die urtümlichste Form eines arabischen Saiteninstrumentes ist die Kissar (Nr. 3 auf Abbildung XVIII), welche man die Ahnfrau des fruchtbaren Guitarrengeschlechtes nennen könnte. Die Kissar besitzt einen Schallkasten aus Holz, welcher mit einem Tierfell überzogen ist; auf dem plumpen Gestell sind fünf Kupfersaiten gespannt, welche mit Metallstäben geschlagen werden. Zarte lyrische Gemütssachen sind es nie gewesen, welchen dieses barbarische Instrument sein Tongeleite gegeben hat.

Zu derselben Sippe des Tonzeugs gehört die Kuitra, die arabische Laute mit zurückgelegtem Wirbelhalse (Nr. 1 auf Abbildung XVIII), birnenförmig im Körper, mit sieben

bis acht Saiten bespannt und mit verziertem Schallloch. Es liegen viele Zwischenstationen auf dem Entwicklungswege dieses Klangzeugs, dessen Urform die Kissar ist.

Villoteau gibt in seiner gründlichen Abhandlung über die Musik der alten „Hamito-Semiten“ in der „Description de l'Egypte“ ebenso wie Kiesewetter in seinem Buche: „Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt“ (Leipzig 1842) die verschiedenen Geschlechter der Instrumente gewissenhaft an. Wir finden darin die Angabe, daß die Familie der Lauten dreißig Angehörige zählt. Das Kemangeh (Nr. 4 auf Abbildung XVIII) wurde bereits in einem früheren Bilde dargestellt; es steht zu der abendländischen Geigensippe in naher verwandtschaftlicher Beziehung.

Dieses zierliche Instrument ist mit zwei Saiten über einen Steg bespannt, hat einen runden Hallraum von geringem Durchmesser und wird vom Spielmann mit einem Bogen gestrichen.

Ein älterer Verwandter des Kemangeh, welches einen einschmeichelnd weichen Ton besitzt, ist das Rebab (siehe Abbildung XIX); bei einigen Islamiten wird auch die kleine zweisaitige Geige so genannt.

Durch die Kreuzzüge wurde das Rebab unter dem Namen Rebec im Abendlande bekannt und die Trouveurs begleiteten seit dem 12. Jahrhunderte ihre Recitative auf diesem Tonzeug, welches mit der Zeit seine Saitenzahl vermehrte. Das Rebab ist eigentlich der Stammherr unserer Geige. Bei den Islamiten stehen sechzehn verschiedene Arten von Bogeninstrumenten im Gebrauche. So viel Tonzeug und doch keine auf sich gestellte Instrumentalmusik im ganzen Orient!



XIX. Araber, welcher auf einer Rebab spielt.

Die arabische Zither heißt Santir (Nr. 2 auf Abbildung XVIII); sie ist ein Enkelkind des altassyrischen Hackbretts.

Das Blasinstrument Zamr (Nr. 5 auf Abbildung XVIII) entspricht unserer Oboe und jene auf einem zierlich gemusterten Gestell aufliegende Trommel (Nr. 6 auf Abbildung XVIII) heißt Darâbukkeh. Es gibt außerdem im Glaubensgebiete des Islam Handtrommeln und Pauken, welche bei Prozessionsritten auf beiden Sattelseiten eines Pferdes oder Maultieres hängen. Die Moslim halten nämlich geradeso wie die Katholiken feierliche Umzüge und singen Litaneien zu Ehren von Heiligen. Ein solcher Gesang heißt Fokaha; die nachstehende Melodie wird zu mannigfachen arabischen Fokahatexten gesungen:



Die Araber benützen, wenn sie sich musikalisch vergnügen wollen, von Lyren drei Arten, von Schnabelpfeifen 25, von Schalmeien 22, von Sack- und Balgpfeifen fünf, von Trompeten acht und von Hörnern vier Arten; unter den letzteren befindet sich auch ein aus hohlen Eselsknochen verfertigtes Horn. Den Orchesterlärm vervollständigen Klingeln, Schellen, Klappern, große und kleine Trommeln.

* * *

Zu jenen afrikanischen Naturvölkern, welche den Islam angenommen hatten, gehören die Hararî, welche einer Verbindung der Araber mit den Abessiniern entstammen, ferner die Somâlî, welche das Küstenland am Golf von Aden und die Ostküste Afrikas bis Sansibar herab bewohnen und die Galla, welche südlich von Abessinien siedeln.

Der Somâlî einzige Belustigung sind Gesang und Tanz; mietet ein Europäer bei ihnen für eine Reise durch das Land Führer und Saumtier, so ist es Sitte, daß dem Fremden zu Ehren am Anfange und am Ende der Reise gesungen und getanzt wird.

Bei den Hochzeiten der Somâlî wird der Braut acht Tage lang musikalisch gehuldigt; diese interessante Thatsache wird von Dr. Th. Paulitschke in dessen „Beiträgen zur Ethnographie und Anthropologie der Somâl, Galla und Hararî“ (Leipzig 1886) mitgeteilt.

Bei den Hararî begleiten singende und tanzende Hochzeitsgäste die Braut zum Hause des auserwählten Lebensgenossen, über welchem der Stern treuer Liebe leider nicht immer leuchtet. Die Frauen dieses Stammes haben nämlich eine große Zuneigung für weiße Kinder und in der That zeichnen sich ihre Sprößlinge durch eine auffallend lichte Hautfarbe aus.

Die Frauen der Hararî gehen allabendlich singend zum Bache oder Flusse, um Wasservorräte für den nächsten Tag zu holen. Ihr Gesang ist nach Paulitschkes Versicherung ein heiter bewegter. Beim Aufführen eines Gesellschaftstanzes (Fakar) singen Männer und Frauen im Chore.

Eigentümlich ist das Mädchenfest Aráfa in der Stadt Harar; vier- bis fünfhundert Mädchen durchziehen in großen Gruppen die Gassen der Stadt und halten jeden Jüngling unter Gesang an, in welchem er um eine kleine Spende ersucht wird. Erläßt sich der Angesungene das Geschenk, so rächen sich die Mädchen durch ein Spottlied.

Bei der Aráfa nehmen die Festmädchen ein gemeinsames Mahl ein und zeigen durch allerhand Unfug, daß sie zum zarten Geschlechte nicht gerechnet werden wollen.

Auch die Jungfrauen des Gallastammes tanzen zum Gesange und entwickeln hiebei ein Gebärdenspiel, welches mit rückhaltiger Weiblichkeit nichts zu schaffen hat. Sehr beliebt ist bei ihnen eine Holzguitarre (massángo) mit sechs Saiten.

Von einem eigentümlichen Reize sind die Texte der Gesänge bei diesen drei afrikanischen Stämmen.

Wie bei den Indern die Rinder den Haushalt und die älteste Hymnenpoesie beherrschten, so werden bei den genannten Stämmen das Pferd und das Kamel als Nutztiere ersten Ranges geschätzt und in der Dichtung gefeiert.

Die Gleichnisse der vedischen Hymnen verlieren an dichterischem Werte nichts, wenn sie aus dem Kuhstalle geholt werden und die Lieder der Somâlistämme würden ihre intimen Reize einbüßen, wenn ihre Hauptpersonen nicht Rosse und Kamele wären.

Mancher Somâlijüngling singt zu den weichen Klängen des Kemangeh ein kurzes Liebeslied, welchem die Marke der landesüblichen Viehzucht nicht fehlt. „Du bist schön, singt der aufrichtige Somâlî, und deine Glieder sind üppig; tränkest du Kamelmilch, du wärest bei weitem schöner.“

Im Herzen eines liebenden Somâlimädchens nimmt das Kamel gleichfalls einen Ehrenplatz ein und wenn es von Sehnsucht nach dem entfernten Geliebten gequält wird, singt es zum Saitenklang der Kissar: „Das Kamel will fette Weide und ungern trennt es sich von derselben. Mein Geliebter ist fort von diesem Lande. Es ist mir nach ihm das Herz so schwer. Andere Mädchen stürzen sich ins Meer; doch ich vergehe vor Schmerz. Wenn ich den Geliebten nur fände.“

Nicht minder besitzt das Roß die Achtung, Neigung, ja Bewunderung der schwarzhäutigen Islamiten, wenn sie dichten. Sie rühmen den Schweif des Rosses, der so dunkel sei, wie die Federn des schwarzen Straußes. Sie lieben des Pferdes Mähne, welche so buschig ist, wie ein schöner breitfrisierter Frauenkopf. Die Brust des Pferdes wird dem mit Bauche eines Schiffes, der Schweif mit dem Maste desselben verglichen. „Alle Nationen“ kennen angeblich den Namen des edlen Rosses Zalfa; „wer diesen Namen hört, beeilt sich, den herrlichen Gliederbau desselben zu beschauen.“

Gewöhnlich enden diese heißen Anpreisungen mit äußerst nüchternen Bemerkungen. So schließt ein lyrisches Roßlob mit dem Satze: „Du brauchst, mein edles Pferd, nicht früher zu laufen, bis der Fürst im Kriege dir's schafft; jetzt magst du ruhig gehen!“

Eine andere Dithyrambe zum Preise eines Rosses klingt unpoetisch genug so aus: „Ich glaube nicht, daß irgend ein Pferd im Kriege dir an Tüchtigkeit gleichkommt.“

Schlagen in diesen Liedern die schlichtesten Naturlaute vor, so läßt sich im folgenden Gesange der Hararî bereits der Einfluß der arabischen Kunstpoesie erkennen:

„Ich sage dir nur dieses: dein Gesicht ist wie Seide,
Aischa; ich sage dir's wieder und sage dir nichts anderes.
Du bist schlank wie ein Lanzenschaft;
Dein Vater und deine Mutter sind Araber,
Sie alle sind Araber, ich sage dir nur dieses.“

„Deine Gestalt ist wie eine brennende Lampe,
Aischa; ich liebe dich! —
Wenn du an der Seite Abrâhîms verweilst,
Verbrennst du ihn mit dem Lichte deiner Schönheit.
Morgen werde ich dich wiedersehen."

* *
*

Auch in dem nachstehenden Bruchstück eines Gesanges der Hararî duftet es nach Kunstpoesie:

„Du bist wie der Garten eines Königs,
In welchem alle Wohlgerüche vereinigt sind,
Du bist wie der Wohlgeruch des Aloëholzes unter den Leuten."

Das Mitgeteilte stellt es klar, daß alles, was das Herz eines bildungslosen Naturmenschen bewegt, in der Poesie nachzittert und in der Musik nachklingt, — daß auch bei Naturvölkern Gefühls- und Tonwellen ineinander fließen.

Wo keine anderen Urkunden für die Geschichte der Bildung und Gesittung eines Volkes aufzutreiben sind, da findet man sie in den poetischen Schöpfungen desselben sicher. So ist das arabische „Hohe Lied der Liebe" d. i. Ibn-ol-Fâridh's Tâïjet[1] für die Geschichte des mittelalterlichen Mysticismus im Orient eine wichtige Urkunde. Diese Dichtung wurde, von Saiteninstrumenten begleitet, im Sprechgesange mit derselben Feierlichkeit vorgetragen, mit welcher in den Psalmen die Größe des einzigen Gottes gepriesen wird.

Ibn-ol-Fâridh war im Jahre 1182 unserer Zeitrechnung geboren und starb 1234; es wird von ihm erzählt „daß ihm, wenn er begeistert war, der Schweiß unter den Füßen auf die Erde rann." Auch in seiner Dichtung „Tâïjet", welche niederzuschreiben der Prophet Mohammed selbst empfohlen habe, lodert die begeisterte Liebe zu Gott und zu dessen Schönheit hoch auf, welche als Frau persönlich aufgefaßt wird.

Das Uebersinnliche wird da in üppig sinnlicher Weise geschildert und die Schönheit Gottes wird als anmutige Frau feurig geküßt. Des Dichters Ziel ist das „Aufgehen in Gott"; der Tod aus Liebe zu Allah ist sein einziges Verlangen. Dabei umfängt der Poet die Holdseligkeit Gottes in brennender Leidenschaft und verliert sich in ungesunden Ueberschwänglichkeiten, indem er meint, „er würde in Thränen ertrinken, wenn nicht seine Seufzer wären, oder er würde verbrennen, wenn nicht die Thränen wären." Diesem Ueberschwange kann man die durch Kamelstuten angeregten Gleichnisse und die Parallele zwischen einer Roßmähne und einem breitfrisierten Frauenkopfe gewiß vorziehen.

Von musikgeschichtlichem Belange ist es, daß Ibn-ol-Fâridh im 248. Verse seines hohen Liedes der Liebe eines Singenden erwähnt, welcher laut des Korans Vers citiert. Es wird damit bestätigt, daß die Suren des Korans singend vorgetragen wurden.

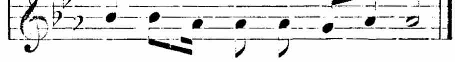
* *
*

Diese musikgeschichtliche Bedeutung der Frau war bei den Arabern seit jeher eine beachtenswerte. Zur Zeit Mohammeds folgten zuweilen Frauen ihren Gatten in den Krieg und befeuerten den Mut und Glaubenseifer der Männer durch Gesang und durch den rhythmisch wiederkehrenden Schall von Handpauken. Es werden Namen von Frauen genannt, welche im achten Jahrhunderte kriegerische Hymnen an der Spitze von Matronen gesungen hatten, um die Tapferkeit der Männer dadurch anzueifern und zu belohnen.

Auch die Araber von heute überlassen es Frauen, Musik zu machen; solche Musikfrauen heißen Kijân und bemittelte Leute halten sich eine ganze Gesellschaft von Tonkünstlerinnen in ihren Häusern.

Die Frauen der Wehabiten singen am Feierabend in zwei geteilten Chören, indem sie ziemlich entfernt hinter den Zelten ihres Lagers aufgestellt sind.[2]

Dieser Doppelchor überschreitet jedoch in Bezug auf Eintönigkeit die Grenzen des Erlaubten. Der erste Frauenchor singt:



[1] Text und Uebersetzung herausgegeben von Hammer-Purgstall. Wien 1854.
[2] Nach „Notes on the Bedouins and Wahabys, collected during his travels in the East by the late J. L. Burckhardt. London 1830."

Der zweite Frauenchor bringt nun dieselben zaghaften Sekundengänge nicht etwa wie unsere deutschen Almerinnen des Wechsels der Tonfarbe wegen eine Quinte höher zu Gehör, sondern hält sich konservativ an dieselben paar Töne.

Eine Berühmtheit unter den arabischen Sängerinnen war Dinanir, welche nicht nur schön war, sondern auch ein Buch über Gesangskunst verfaßt hat. Glänzender noch war der Ruhm der Dichterin und Komponistin Préib, welche im neunten Jahrhunderte gelebt und angeblich 21 500 Melodien erfunden hat.

Ein Hofbeamter Raschids hat dieses musikalische Fräulein jung gekauft; aus Liebe zur Kunst entfloh es seinem Herrn und sang in öffentlichen Gärten. Mohammed el Emin kaufte diese Sängerin für die Frauengemächer seines Hauses; allein auch diesem Herrn blieb sie nicht treu; sie ging von Harem zu Harem, komponierte, sang und musizierte. Ob ihre 21 500 Melodien nicht eine musikalische Kalamität für das neunte Jahrhundert gewesen waren, darüber gibt die arabische Geschichte keine Auskunft.

Von sprichwörtlicher Berühmtheit waren auch die beiden „Cikaden“, von welchen Alfred v. Kremer in seiner elegant geschriebenen „Kulturgeschichte des Orients“ (Wien 1875) mit Anerkennung spricht. Es waren dies zwei musikalisch begabte Dienerinnen eines reichen Mekkaners, welche ihrer schönen Stimme wegen diesen Beinamen erhalten hatten.

Es wurde überhaupt in den ersten Jahrhunderten des Islams bei reichen Arabern Sitte, sich aus persischen oder byzantinischen Provinzen des Gesangs und des Saitenspiels kundige Sklavinnen kommen zu lassen, welche für hohe Geldsummen bezogen wurden.

Bei Gastmählern und Festgelagen saßen die Gäste in bunten Gewändern mit Myrten, Jasmin und mit anderen Blumen geschmückt, auf Ruhebetten, während Moschus, Ambra und Aloeholz den Geruch und köstliche, in Silber- und Goldgefäßen kredenzte Weine den Gaumen erquickten. Holde, Lieder vortragende Mädchen sorgten für Augenlust und Ohrenfreude. Zuerst sangen sie griechische oder persische Lieder, dann Weisen in ihrer Muttersprache.

In der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts der mohammedanischen Zeitrechnung entstand in Mekka eine arabische Gesangsschule und etwas später in Medyna. Anfänglich wurde der Gesang nur von der Handtrommel begleitet. Persische Sängerinnen waren es, welche die Gesangsbegleitung mit Tonwerkzeugen in Arabien eingeführt hatten.

Der Sprechgesang reichte bei den semitischen Völkern in ein hohes Altertum zurück Noch jetzt trägt man die an ein Versmaß gebundenen längeren Texte im Recitativ vor Die Araber nennen diese Art, sprechend zu singen und singend zu sprechen, „in shâd.“ Der Koran wird jetzt ebenso im Sprechgesange vorgetragen wie zur Zeit des Ibn-ol-Fâridh.

Es war nichts als billig, daß man den arabischen Frauen, welche der Pflege der Tonkunst und der Poesie aufrichtig zugethan waren, im Mittelalter gehuldigt hat. In Liebesgedichten wurden — es war dies eine nationale Unzartheit — die Namen der ins Herz geschlossenen Frauen unbedenklich genannt und was die Neigung versagt und bewilligt hat, wurde im arabischen Minnegesang offenherzig mitgeteilt.

Der Frauenkultus in Ton und Wort blieb nicht ohne Veredelung des Empfindens, nicht ohne Verfeinerung der Umgangsformen zwischen beiden Geschlechtern.

Eine geradezu begeisterte Pflege fanden Gesang und Dichtkunst am Hofe der Omajjaden. Alfred v. Kremer weiß darüber in seiner „Kulturgeschichte des Orients“ viel Anmutendes nach den Quellen zu erzählen. Der Palast der Khalifen war die Sammelstätte der schönsten Frauen der Welt, geschulter Sänger und bewährter Dichter.

Die Khalifen selbst waren lebensfrohe Genußmenschen, welche das Verbot des Korans, Wein zu trinken, unnatürlich und deshalb der Beachtung unwert fanden, wie sie es auch sonst mit der Botmäßigkeit gegen die Religion nicht streng nahmen. Die Khalifen hatten allerdings seit Walyd I. (705—715 n. Chr.) die Pflicht, öffentliche Gebete in der Moschee zu verrichten und in einem weißen, langen Gewande nicht nur den Gottesdienst der Gemeinde zu leiten, sondern auch am Freitage eine Predigt zu halten.

Den Fürsten der genußsüchtigen Dynastie der Omajjaden war nun diese Verpflichtung lästig und Jazyd II. ließ sich durch den Obersten der Leibgarde in der Moschee beim Gottesdienste vertreten; seine Geringschätzung religiöser Formen ging so weit, daß er eines Morgens, als der Ruf zum Gebete ertönte, eine Haremsfrau, deren Schönheit ihn besonders gefesselt hatte, in seinen weißen Burnus wickelte, damit sie in der Moschee seines oberpriesterlichen Amtes walte und in der versammelten Gemeinde beim Gebete den Vorsitz führe.

Man wäre kaum sehr befremdet gewesen, wenn Khalif Jazyd I. seinen Lieblingsaffen Abu Kais, in welchem er einen zum Tier deklassierten alten Juden vermutete, als seinen Stellvertreter in die Moschee geschickt hätte. Wenigstens erlaubte sich Jazyd den Scherz, den Affen statt seiner auf einem reichgeschirrten Pferde ausreiten zu lassen, wenn er bemerkte, daß sich vor dem Palastthore eine große Volksmenge versammelt hatte, um ihn, den Khalifen, ausreiten zu sehen. Als der Affe Abu Kais bei einem Wettrennen den Hals gebrochen hatte, war Jazyd I. untröstlich; er ließ das Tier wie einen rechtgläubigen Muselman bestatten und nahm anläßlich dieses Trauerfalles Kondolenzbesuche an.

Bei öffentlichen Hofempfängen waren die Khalifen auch von Dichtern umgeben, welche Lieder zum Lobe der Fürsten anstimmten. Besonders lebhaft ging es in den Abendgesellschaften am Hofe in Damaskus zu; da wurden Dichtungen aus der Zeit vor Mohammed recitiert, es wurden Lieder gesungen und südarabische Sagen vorgetragen. Sänger aus Mekka und Medyna, in welchen Städten damals bekanntlich tüchtige Schulen für Gesang und Saitenspiel bestanden, sorgten für die musikalische Unterhaltung bei den Hoffesten in Damaskus.

Die Leiter der Musikschulen in Mekka kauften für hohe Summen musikalisch begabte Sklaven und Sklavinnen, unterwiesen sie im Gesang und in der instrumentalen Begleitung desselben und schickten sie nach deren Ausbildung nach Damaskus, wo die Omajjaden leistungstüchtige Sängerinnen und Tonkünstler für Unsummen aus dem Markte nahmen, denn die Musikliebhaberei mancher Khalifen artete in Wahnwitz aus.

So ganz für hoffähig wurden die von überallher angeworbenen Musikleute doch nicht gehalten, denn bei den Abendunterhaltungen im Khalifenpalaste wurden zwischen den Höflingen von „guter Geburt" und zwischen den Musikern inmitten des Saales ein dünner Vorhang herabgelassen. Man lernte diese Hofsitte von den persischen Königen; daß die unmittelbare Berührung mit den Khalifen und mit Hofpersonen vermieden wurde, mag übrigens Sängerinnen und Tonkünstlern nicht unangenehm gewesen sein, denn seit Jazyd I. wurde der Wein ebenso geliebt wie Musik und bei den Zechgelagen des Hofes der Omajjaden ging es nicht sehr sauber zu.

Doch nicht alle Khalifen benahmen sich gegen Personen, welche sie musikalisch zu vergnügen wußten, so ablehnend und hochmütig wie Jazyd I. Es geschah mitunter, daß Tonkünstler, nachdem sie die Khalifen durch ihre Leistungen in eine tonselige Stimmung versetzt hatten, angesichts des ganzen Hofgefolges von den Großherrn umarmt, geküßt und mit hohen Geldsummen beschenkt wurden; auch riß sich mancher Khalife im Wonnetaumel der Begeisterung sein kostbares Obergewand vom Körper und warf es dem Sänger als Beifallszeichen zu.

Ma'-bad, ein berühmter Sänger von Mekka, erhielt von dem musikbegeisterten Khalifen Walyd II. eine Börse mit 1500 Goldstücken, als er ihn zum erstenmale in einem Saale hörte; der letztere war wegen seines Bassins berühmt, denn eine Hälfte desselben war mit Wein, die andere mit Wasser gefüllt.

Khalif Jazyd II. war es eigentlich, welcher den Sänger Ma'-bad aus Mekka an den Hof zu Damaskus berufen hatte. Als dieser Fürst des Sängers erstes Lied gehört hatte, geriet er in ein so maßloses Entzücken, daß er im Saale wie toll herumtanzte, bis er bewußtlos niedersank; Sklavinnen hoben ihn auf und trugen den Musiknarren ins Schlafgemach.

Denselben Khalifen beherrschten die ihrer Gesangskunst und Schönheit wegen gleichberühmten Sängerinnen Habâba und Salâma so vollständig, daß er sich zu Tode grämte, als eine von ihnen gestorben war.

Khalif Walyd II. war nicht nur ein großer Freund der Musik, sondern er sang selbst, komponierte Arien, welche eine große Verbreitung gefunden hatten, spielte die Laute und schlug die Handtrommel.

* * *

Da die Stellung der Frauen zur Zeit der Omajjaden noch eine freie und ungebundene war, so geschah es mitunter, daß die arabischen Minnesänger selbst mit Prinzessinnen Liebesverhältnisse anknüpften und deren Namen unverhohlen in ihren Gesängen nannten, ohne deshalb gewaltsam zur Rechenschaft gezogen zu werden.

In altarabischen Geschichtsquellen findet man unter vielen anderen Abenteuern der Minnesänger auch das folgende verzeichnet: Abu Dahbal war Dichter, Sänger und ein schöner Mann aus edler, mekkanischer Familie; er sah die Tochter des Khalifen Mo' âwija, Atika, bei deren Wallfahrt zum Grabe des Propheten, verliebte sich in die Fürstentochter und besang sie in Liedern, welche der Prinzessin Atika zu Gehör kamen.

Abu Dahbal war übrigens ein selbstbewußter Herr, wie es nachstehendes Bruchstück eines seiner Gedichte darthut:

„Wie die Perle des Tauchers ist sie voll Glanz,
Ein Kleinod unter den Edelsteinen;
Und zählst du ihre edlen Ahnen,
So findest du sie an Adel mir gleich."

Abu Dahbal kam nach Damaskus, um die Prinzessin zu sehen und in der Nähe zu besingen. Der Khalif wollte ihn nicht mit Gewalt entfernen oder kurzweg aus dem Leben schaffen, um seine Tochter nicht ins Gerede zu bringen. Bei einer Hofaudienz sprach Mo' âwija zuletzt mit dem vordringlichen Minnesänger und warnte ihn freundlich, auf seiner Hut zu sein, denn sein Sohn Jazyd wäre der Liebeslieder wegen gegen ihn gefährlich aufgebracht.

Abu Dahbal wollte nicht Märtyrer seiner Liebe werden und reiste ungesäumt nach Mekka, von wo aus er jedoch unermüdet Briefe und Gedichte an die Prinzessin Atika abschickte. Mo' âwija reiste nun selber von Damaskus nach Mekka und fragte den verliebten Dichter, mit welcher Mekkanerin er sich am liebsten vermählen wollte. Abu Dahbal faßte einen raschen Entschluß und das Mädchen seiner Wahl erhielt tausend Goldstücke Aussteuer vom Khalifen, welcher dem Dichter außerdem ein Jahresgehalt zusicherte. Abu Dhabal hörte nach diesen klugen fürstlichen Maßregeln sofort auf, die Prinzessin Atika zu besingen.

Man merkt auch in diesem Vorgehen Mo' âwijas den Einfluß jener Bildung, welche sich bei den Arabern einige Jahrhunderte lang durch das Vertrautsein mit der griechischen Litteratur Geltung verschafft hat. Diese Bildung stellte ein wohlthuendes Gegengewicht gegen den Islam auf, welcher auf das gemeinschädlichste wirkte, nachdem er alles Denken und Schaffen allein zu beherrschen sich angemaßt hatte.

Zu den musikfreundlichen Khalifen gehörte auch Harun al Raschid; auch er war freigebig gegen Dichter und Sänger. So schenkte er dem Sänger Sobeir ibn Dalman eine Riesensumme Geldes und zwei Dörfer für ein einiges Lied, dessen Text der Khalif selbst gedichtet hat. Harun al Raschid wollte nie der Gesellschaft eines tüchtigen Sängers entraten, der ihn durch seine Kunst zu unterhalten hatte. Das weibliche Geschlecht achtete er um so mehr, wenn es durch Kunsttüchtigkeit hervorragte. Eine gefeierte Sängerin an seinem Hofe war die schöne Dokak.

* * *

Stand die Musik bei den Khalifen in hohem Ansehen, so erscheint es begreiflich, daß hohe und reiche Herren, diesem Beispiele folgend, in den Hauptstädten Nordarabiens jungen und holden Sängerinnen begierig den Hof machten. Die vornehme Jugend verpraßte beim täglichen Anhören von Zech- und Liebesliedern ihr Geld und ging in der Springflut von Genüssen meist unter.

Es gab in den großen Städten Arabiens in den ersten Jahrhunderten des Islams nicht nur musikalisch gebildete Jungfrauen, sondern auch junge Sänger, welche bei der Frauen- und Herrenwelt sich beliebt zu machen suchten; sie hießen Mochannat und waren nichts Besseres als die Einäden der Griechen und Kleinasiaten. Sie trugen grell gefärbte Frauenkleider, geflochtene Haare, sangen und tanzten in einer Weise, welche der feinen Sitte widersprach, so daß sie von den Behörden streng verfolgt wurden und den Stand der Sänger und Musiker in Verruf brachten. Nach Kremers „Kulturgeschichte des Orients" verbot ein Statthalter von Irak Musik und Gesang bei strenger Strafe, nur für den berühmten Sänger Honain machte er eine Ausnahme.

Noch jetzt sieht man, wenn Bekenner des Islams Hochzeiten und andere Familienfeste feiern, bei denselben Tänzer (Chawâl), welche Frauenkleider und lange Zöpfe tragen, mit Goldstücken behängt und halbverschleiert sind. Ueber die Beschaffenheit des Tanzes und

Gesanges dieser Verächtlichen kein Wort. Die Chawâls sind der Nachwuchs der altarabischen „Mochannat“ und man findet sie besonders zahlreich in Mekka, „der heiligen Stadt“, vertreten, wo die öffentliche Unsittlichkeit größer ist als in anderen weniger heiligen Städten der mohammedanischen Welt.

Widersacher des altarabischen Gesanges gab es auch im Lager der mohammedanischen Frömmler und Unduldsamen, welche jede frohe Herzensregung als sündhaft unterdrücken wollten und die Entsagung als das beste Mittel anpriesen, um den ewigen Aufenthalt im Paradiese zu verdienen. Die Mucker des Islams verboten den Gesang und ließen Musikinstrumente vernichten, nicht unähnlich jenen strengen abendländischen Predigern des Mittelalters, welche wie Savanorola in Florenz die Frauen mit Erfolg zur Vertilgung ihrer Schmucksachen aneiferten.

Die Gottesgelehrten des Islams duldeten auf diese Weise gar keine Form der Kunst mit Ausnahme der Architektur. Die mohammedanische Religionspolizei blieb Jahrhunderte hindurch eine heftige Gegnerin des Gesanges und der Musik. Da sich jedoch das Singen ebensowenig verbieten läßt wie das Sprechen, so hatten diese Bemühungen der Eiferer des Islams nur insofern einen Erfolg, als die arabische Tonkunst in ihrer natürlichen Entwicklung gehemmt wurde.

* * *

Wie Carl Nathanael Pischon in seiner lesenswerten „kulturhistorischen Studie“: „Der Einfluß des Islam auf das häusliche, soziale und politische Leben seiner Bekenner“ (Leipzig 1881) hervorhebt, werden die Töchter der reichen Moslems gegenwärtig in den großen Städten des türkischen Reiches nicht bloß in Sprachen sondern auch in der Musik unterwiesen und in den Harems werden europäische Musiklehrerinnen häufig beschäftigt; das Pianino hat sich bereits die Geltung eines Lieblingsinstrumentes bei den Gattinnen der türkischen Würdenträger verschafft.

Die nähere Bekanntschaft mit einigen Walzern und Operettenmelodien kann natürlich auf die Haremsfrauen keinen veredelnden Einfluß ausüben, ebensowenig wie ihre Religion.

Nach Pischon benahmen sich die Frauen des Sultans Abdul-Medschid bei Festen wie ausgelassene Mänaden und zerstörten in wenigen Stunden während des „Tulpenfestes“ die mühsam gezogenen Blumenbeete der kaiserlichen Gärten in der rohesten Weise.

Die Frauen des Sultans sind wie dieser selbst rücksichtslos. Der Sultan hält sich für den „Schatten Gottes“ und die Bekenner des Islams erklärt er für eine Herde von Sklaven, welche ihm die Mittel zu Ausschweifungen und Verschwendungen zu liefern haben.

Als ein Finanzminister des Sultans Abd-ul-Aziz seinem Gebieter bekannte, daß die Kassen leer seien und daß der Staat die Hofausgaben nicht mehr bestreiten könne, rief der Despot entrüstet aus: „Was? Vierzig Millionen Sklaven sind nicht reich genug, ihren Herrn zu ernähren?“

Bei einer solchen Finanzpolitik versteht es sich von selbst, daß von einer Unterstützung der Tonkunst durch die Sultane nicht die Rede sein kann. Es werden zwar allerdings in Konstantinopel die Titel von „Hofsängern und Kammermusikern des Sultans“ erteilt; allein diese Würde zeugt mehr von der Titelsucht eitler Virtuosen als von der Musikliebe des „göttlichen Schattens“.

In den öffentlichen Schulen des türkischen Reiches wird für die Pflege der Musik so gut wie nichts gethan. Die Unterrichtspolitik der Islamiten ist um nichts besser als die finanzielle Weisheit derselben. In den Volksschulen für Knaben wird das Recitieren des Korans gelehrt, welcher bekanntlich alle Wissenschaften zu ersetzen hat. Haben die Schüler einige Koransuren auswendig gelernt, so tragen sie dieselben im Sprechgesange bei stetem Hin- und Herwiegen des Körpers vor. Was ihnen der Lehrer (Chodja) vorsingt, das kantillieren sie gedankenlos nach. Das ist alles, was von Staats- und Regierungswegen für die Musikpflege im Reiche der Osmanen geschieht.

Wirft man einen Blick auf die Musikzustände im nördlichen Afrika, so findet man auch da, daß innerhalb der mohammedanischen Bevölkerung zuvörderst die Frauen musikliebend sind. Die Frauenmusik wird, wie Freiherr von Maltzan in seiner zweibändigen, im frischen Feuilletonstil verfaßten Reiseschilderung: „Drei Jahre im Nordwesten von Afrika“ (Leipzig 1863) mitteilt, bei den Mauren Msama genannt.

Maltzan rühmt den Reiz dieser melancholischen „Frauenmusik“; sie klinge „wie ein Gesang, der über den See hertönt und den man auf dem entgegengesetzten Ufer vernehme.“

In die Klasse der musikalisch gedachten Frauengesänge gehört folgendes, vom Verfasser fürs Klavier gesetzte Liebeslied aus Algier:



Maltzan versichert im übrigen, daß die Musik, welche er in Algier und in Marokko vernommen habe, selten günstig wirke; das Ohr des Europäers müsse sich erst an dieselbe gewöhnen, bevor es eine Spur von Genuß finde. Die „Revue africaine“ (März 1862) behauptet zwar, daß die Musik der nordafrikanischen Bevölkerung nichts anderes sei, als die seit vielen Jahrhunderten unveränderte „antike Musik“, allein die für diese Meinung eingesetzten Beweise erscheinen kaum haltbar. Das mitgeteilte reizvolle Lied aus Algier trägt einen ganz modernen Klangcharakter und steht weitab von der Herbheit einer griechischen Tonart.

Daß die heutige Musik in Nordafrika mit der Musik der alten Griechen nicht wahlverwandt sei, bezeugt auch folgendes von Salvador Daniel notiertes Kabylenlied. Es klagt in demselben ein Schleifer, daß seine Geliebte ihn verkenne und daß er sie hoffnungslos verehre. Die Tonranken am Schlusse des Liedes stimmen insofern zum Texte, als es in diesem heißt: „Drehe dich mein Schleifstein! mein Herr kommt diesen Abend; mein Herz brennt für sie, die Unbeugsame vergebens, deshalb drehe dich nur mein Schleifstein!“





Eine halbe und ganze Drehung des unharmonisch knarrenden Schleifsteins wollen die Sechzehntelnoten tonlich wohl ausdrücken?

Zu ihren wehmütigen Weisen tanzen die maurischen Mädchen und Frauen; sie reigen auch bei den Klängen einer Quitra (Guitarre), eines Rebab und beim Schalle des Tamtam. Maltzan schildert recht anschaulich und lebendig einen erotischen Tanz, welcher in ganz Nordafrika, am gefälligsten von 12- bis 14jährigen Mädchen, aufgeführt wird. Der Kopf und die Füße bis zum Knöchel aufwärts bleiben bei diesem Tanze unbewegt; die Hüfte und die Lenden zucken dagegen taktgemäß. Maltzan lobt eine junge Tänzerin als „ein Gebilde aus Feuer und Dunkel“; ihre Augen sprühten Funken, ihrem Munde entfloh „brennendes Seufzen“, welchem „sanftes Hinschmachten“ folgte u. s. w.

Maltzan wohnte auch einem Feste des Kabylenstammes Aït Mellikösch bei und sah da ein kaum zwölfjähriges Mädchen mit großen dunklen Augen, mit „zarten und verschämten Bewegungen“ denselben Liebestanz aufführen. Die Quitra und der Rebab lenkten mit ihren Tönen, die Schallbecken mit ihren taktgerechten Schlägen die Bewegungen der schönen Tänzerin, welche die zusehenden Kabylen so entzückte, daß sie, die ihres Geizes wegen Berüchtigten, gleichwohl dem Mädchen Gold- und Silberstücke auf die Stirne hefteten.

Von der schönen Sulamith singt Salomon im „hohen Liede“: „Was wollt ihr an der Sulamith sehen, der Tänzerin in Machnaim? Die Biegsamkeit ihrer Hüften, ist wie eine von Meisterhand verfertigte Kette aus tausend Gliedern.“ Diese Worte weisen darauf hin, daß der altjüdische Hüftentanz von dem jetzigen arabisch-kabylischen Lendentanze sich kaum wesentlich unterschieden habe. Naturvölker hängen an den Formen des Tanzes ebenso konservativ wie an Formen des Glaubens.

Der eben geschilderte Nationaltanz wird auch von Negerinnen mit Vorliebe bei großen religiösen Festen aufgeführt. Die Negerfrauen widmen ihre Körperzuckungen dem bösen Geiste Dschin, an welchen die Moslems zwar glauben, ohne ihn um seinen Beistand anzugehen. Die schwarzhäutigen Frauen behaupten jedoch, zu dem bösen mächtigen Dschin in guten Beziehungen zu stehen und opfern ihm deshalb Tiere und verrichten ihm zu Ehren ihren andachtsvollen Hüftentanz.

Die „Dschin Moslem“ sind zum Islam bekehrte Dämone, welche durch diese Bekehrung ihre Wunderkraft verloren haben. Um diese deplacierten, durch den Islam ihrer ursprünglichen dämonischen Natur entkleideten Dschins kümmern sich die Negerinnen nicht; der Dschin Moslem besitzt keine Zauberkraft, kann weder helfen noch schaden und wird deshalb achtungslos bei Seite gestellt.

Während die Negerfrauen dem b ö s e n Geiste opfern, welcher den Menschen tückischer Weise erkranken und sterben läßt, denken sie eigentlich doch nur an sich. Maltzan erzählt, daß zwanzig Negerinnen an einem Dschinfest, nachdem sie bei Saiten- und Trommelschlag und beim Klirren der eisernen Krakabschellen den religiösen Lendentanz aufgeführt hatten, zwölf fette Schafe, vier Kälber und zwei große Ochsen opferten, brieten und mit andauerndem Appetit verzehrten. Das Possierliche daran war der Umstand, daß es Mohammedaner waren, welche die Tiere insgeheim für das Dschinopfer lieferten, weil sie mit dem unbekehrten Dämon nicht in eine offenkundige Verbindung treten durften. Allein ein Opfer unter der Hand glaubten sie doch wagen zu können. Das stimmt zu dem religionsgeschichtlichen Gesetze, daß bei kulturlosen Völkern ein mächtiger, zum Schädigen der Menschen stets aufgelegter Teufel immer mehr opferwillige Andachtsklienten findet, als eine gute Gottheit, welche von vornherein nicht zu fürchten ist, weil sie grundsätzlich nur Wohlthaten übt.

Man muß zugeben, daß selbst ein Tanzlied von großer sittengeschichtlicher Bedeutung werden und das sociale und wirtschaftliche Leben eines ganzen Volksstammes beherrschen kann. Freiherr v. Maltzan sah in Biskara, dem alten Zaba, welche Stadt das arabische Paris genannt wird, junge Tänzerinnen von zwölf bis vierzehn Jahren aus dem Nomadenstamme der Ulad Naïl in Sahara. Alle Mädchen dieses Stammes werden ausgeschickt, um durch Tanz und Gesang sich ein kleines Vermögen zu verdienen; sie tanzen, während ihre dunklen Haarwellen über den schlanken Leib herabfallen, so leidenschaftlich, daß es scheint, „als wollten sie aus sich selbst herausgehüpfen."

Alle Naïlijahs werden in ihrer Heimat für sehr ehrenwert gehalten, weil sie das für ihre feurigen Bewegungen gelöste Geld ihren Vätern überbringen; nur das ihnen geschenkte Geschmeide bleibt ihr persönliches Eigentum. Eine jede dieser Tänzerinnen findet im Stamme Ulad Naïl einen Gatten, welche für sie dem Vater noch eine Geldsumme übergeben muß. Die Besitzverhältnisse, das Familienleben, die Gesittung hängen also in diesem Nomadenstamme thatsächlich von einem Tanzliede ab.

In Arabien selbst ist der Tanz ein öffentliches Gewerbe. Die Tanzmädchen heißen a' ûâlem und produzieren sich auch in den Harems. Ihr Tanz ist gewöhnlich anständig und die Worte der Tanzlieder sind es gleichfalls in der Regel. Die Melodie, nach welcher getanzt wird, ist meist melancholisch und nicht ohne musikalischen Reiz.

Die Ghawâzi sind Tanzfräulein letzter Ordnung, welche, begleitet von Rebabspielern und von Frauen, welche auf dem Darâbukkeh Takt schlagen, auf der Gasse und in Caféhallen tanzen. Auch dieser traurige Erwerb will und kann der Musik nicht entraten, welche ja immer darauf ausgeht, dem Menschen Vergnügen zu bereiten und die Drangsale des Lebens, wenn auch auf kurze Zeit, erträglicher zu machen.

* * *

Es war vorzugsweise der Beschäftigung mit dem griechischen Schrifttum zu danken, daß sich im neunten und zehnten Jahrhunderte unter den Moslems Männer fanden, welche über die Musik theoretische Betrachtungen niederschrieben. Der Dichter Chalil gehörte zu diesen Philosophen der Musik und verfaßte eine Abhandlung über die arabische Musik. El Farâbi, welcher seines vielseitigen Wissens auf dem Gebiete der Grammatik, der Heilkunde und Astronomie berühmt war, hat auch für einen hervorragenden Musiktheoretiker seiner Zeit gegolten, welchem es nicht bloß in den Palästen von Bagdad und Damaskus, sondern auch in den musikeifrigen Städten Spaniens, in Toledo, Cordova und Granada, nicht an Teilnahme fehlte.

Kiesewetter, welcher mit Hammer-Purgstall für seine „Geschichte der Musik der Araber" 24 arabische, türkische und persische Handschriften benützt hatte, weiß viel über die 84 arabischen Tonleitern zu sagen, welche durch verschiedene Zusammensetzungen von sieben Viertongruppen mit zwölf Fünftonfolgen entstehen; dem modernen Tonsinn bereitet jedoch die nähere Bekanntschaft mit diesen Tonverbindungen nicht viel Freude und Genugthuung.

Die arabischen Musikschriftsteller haben auch über die Beziehungen des Zeitwertes der Töne zu einander klug und scharf nachgedacht und den verschiedenen Zeitmaßarten besondere Namen gegeben; eine Taktart wurde sogar poetisch die „Waldtaube" genannt.

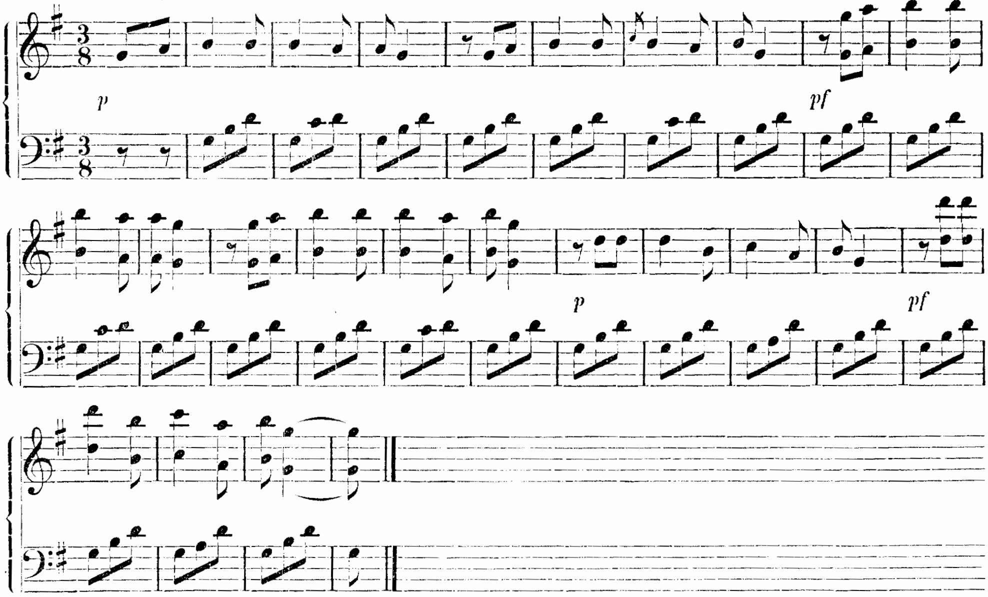
Daß die Musikphilosophen des Islams nicht ohne Phantasie waren, bewiesen ihre Auslassungen über die mannigfachen Einflüsse der Tonarten auf die Stimmung des Gemütes. Nach ihrer Versicherung erwecken bestimmte Tonarten kriegerischen Mut oder jenen Frohsinn, der zum Weintrinken verleitet. Sie gingen in ihren phantasiereichen Deutungen und Voraussetzungen so weit, daß sie für Bewohner der Ebene und des Hochlandes ganz bestimmte Tonarten für geeignet hielten, daß sie von Tonleitern sprachen, welche trotzig oder religiös machen, welche für Türken, Perser und Aethiopier besonders taugen u. s. w.

Die von Kiesewetter mitgeteilten arabischen Lieder sind mehr einfach als wohllautend; sie erinnern in ihrem Toncharakter an Sandöden. Auch die von La Borde in seinem „Essay über Musik" gebrachten Beduinenlieder bleiben meist ohne musikalischen Reiz, wenn sie auch als „berühmt" von ihm bezeichnet werden.

Ansprechend sind jedoch einige von den „Originalchören der Derwische des Memlewi-Ordens", welche Abbé Max Stadler mit Klavierbegleitung versehen und Pietro Mecchetti in Wien herausgegeben hat.

C. M. v. Weber hat in seiner Oper „Oberon“ eine von de la Borde mitgeteilte einfache, fast triviale Weise mit bester Wirkung benützt; ebenso hat Felicien David in seiner „symphonischen Ode“: „Die Wüste“ arabische Volksweisen sehr wirksam verwendet. Mit „thematischer Kraft“ ausgestattet ist das folgende, dem bänderreichen Volksliederwerke Bergreens entnommene arabische Lied:

Scherzoso.



Das vorstehende einfache Lied hebt sich vorteilhaft von jenen arabischen Weisen ab, in welchen Tonranken üppig wuchern. Die Vorliebe für reiche Tonverzierung hat sich bereits seit dem 8. Jahrhundert, selbst in den liturgischen Gesängen des Orients kundgegeben. Der belgische Musikgelehrte Fétis meint, daß das Ohr des Orientalen durch einen Einzelton nicht hinreichend affiziert werde; es empfange am liebsten gleich eine ganze Gruppe raschgebrachter Töne; es sei dies ein Zug, welcher allen semitischen Völkern, nicht bloß den Arabern, gemeinsam zukomme.

Die Häufung von Verzierungsnoten findet man nicht nur in Aegypten, Palästina, Syrien und Arabien, sondern auch bei den Armeniern, Juden und Griechen des Orients sowie in den Kirchengesängen Abessiniens.

Musikalisch anmutend sind die übermäßigen Sekunden, welche in arabischen Liedern nicht selten vorkommen. So lautet das erste Motiv eines arabischen Liedes also:

 u. s. w.

Es wird diese Thonphrase dreimal wiederholt. In einigen arabischen Liedern kehrt dasselbe Motiv wie eine tonliche Zwangsvorstellung sechsmal hintereinander wieder.

Nicht ohne Wirkung bleibt der Gebrauch der übermäßigen Sekunde auch in den nachstehenden Schlußtakten eines arabischen Liedes:



Daß die liturgischen Gesänge der Araber reich an Zierwerk sind, beweisen die Einladungen zum Gebet, welche die Muezzins von den Zinnen der Minarets herabsingen.

Mohammed hat die menschliche Stimme für das edelste Tonzeug und deshalb für besonders geeignet gehalten, die Gläubigen aufzufordern, ihr Gebet zu verrichten.

Es gibt drei herkömmliche Muezzinrufe, welche bis in die Zeit des Propheten zurückreichen sollen; einer derselben ist in der dorischen, ein anderer in der phrygischen Tonart gehalten.

Allerdings setzt dieser Anruf an die Moslems, ja nicht auf das Gebet zu vergessen, eine gewisse Flauheit im Erfüllen religiöser Pflichten voraus. Allein die Gläubigen empfinden dieses ewige Ermahnen zur Andacht nicht als eine Beleidigung und halten die rituelle Aufforderung zum Gebet eher für ein musikalisches Vergnügen. Aus dem Gesange des Muezzins tönt es wie eine Wehklage über die Vergänglichkeit aller Lebensfreuden, wie ein demutsvolles Flehen zu Gott und wie eine Tröstung des Glaubens heraus.

Hier noch ein Muezzinruf, welcher von blinden Sängern auf den Minarets arabischer Moscheen gesungen wird:



Zu dem Amte der Muezzin werden blinde Leute nicht etwa deshalb gewählt, weil Blinde gewöhnlich musikalisch gut veranlagt sind, sondern es sind Gründe ehelichen Mißtrauens und kleinlicher Eifersucht, welche diese Wahl veranlassen. Man kann nämlich von den schlanken Türmen der Moscheen leicht in das Innere der Frauengemächer, besonders aber auf die flachen Dächer der Häuser sehen, auf welchen die Frauen von ihrem ewigen Nichtsthun gern ausruhen.

Die Vertreter des frommen Müßigganges und des schamlosen Bettelns, die Derwische, plagen sich und die Bevölkerung auch in arabischen Landen. Die wichtigsten Orden derselben sind die Memlewi und Rufajé.

In Arabien mißbrauchen die Derwische das Bißchen Musik wie in Mittelasien bei verrückten Tänzen, welche zwar ihr Blut in Wallung bringen, aber das Empfinden unberührt lassen, denn ihre Andachtsübungen sind bloß äußerlich. Nicht übel klingt das beifolgende arabische Derwischlied:



* * *

Wie in aller Welt singen auch auf arabischem Boden die Arbeiter, nicht nur um durch den Takt der Lieder ihre Bewegungen im Gleichmaß zu erhalten (so beim Wasserschöpfen und beim Rudern), sondern um in gute Laune zu geraten und um sich die Arbeit zu erleichtern.

Selbst die Kameltreiber haben ihre besonderen Lieder; diese verkürzen ihnen die Zeit auf dem Marsche durch die Wüste. Die Beduinen singen ihre Lieder auch den Kamelen zulieb, ihren einzigen Freunden, ihren treuen Lebens- und Leidensgenossen. Es bestätigt sich da der Ausspruch Herders, „daß die Menschen die älteren Brüder der Tiere sind."

Bekommt die Kamelstute ein Junges, so ruft der Beduine freudig aus: „Uns ist wieder ein Kind geboren!“

Während eines langen Wüstenzuges erzählt der Araber seinem Kamel alle persönlichen Erlebnisse und um ihn für seine Ausdauer im Tragen von Lasten zu belohnen, schildert er ihm auch die ruhmvollen Thaten seiner Vorfahren. Dann lobt er es als das beste Kamel der Welt, bläst ihm Tabakrauch zum Mitgenusse zu, verspricht ihm eine baldige Heirat, nennt es Freund und Bruder, singt ihm Liebes- und Kriegslieder vor, auf welche das Tier aufmerksam lauscht, indem es vor Behagen die Kinnladen zusammenpreßt, mit den Zähnen knirscht und seinen Kopf nach dem Sänger wendet. Das Kamel ist offenbar musikalisch, denn es vergißt, während der Beduine singt, auf seine Ermüdung und trabt wohlgemut weiter.

Wie der Geograph Ritter mitteilt, gibt es mitunter auch kleine Zornscenen zwischen Kamel und dessen Herrn; das Tier ist zuweilen widerspenstig und da muß es allerdings manches Schimpfwort anhören; der Araber nennt es „Hundesohn“ (Ibn el-Kelb), Jude, Nazaräer (Nasserani) und Ungläubiger (Kâfir); nichts wird dem unliebenswürdigen Kamel oder Dromedar vorgesungen, aber vorgeworfen wird ihm, daß es seinen Wohlthäter vergessen habe, welcher ihm Amulette zum Schmuck und zum Schutze gegen den bösen Blick gekauft hätte. Trotz dieser Mißhelligkeit läßt sich aber der Araber nie dazu hinreißen, sein Kamel zu schlagen. Das ist thatsächliche Tierfreundlichkeit, welche jedenfalls mehr wert ist, als jene Nächstenliebe, welche den im Wüstenzelt freundlich behandelten Gast außerhalb des Zeltes beraubt und als jene Menschenfreundlichkeit, welche durch Blutrache gedämpft wird.

* * *

Daß bei religiösen und bei Familienfesten der Araber die Tonsprache der Freude nicht fehlen darf, liegt auf der Hand. Bei dem brutalen, aber durch religiöses Herkommen unausrottbaren Beschneidungsfeste hört man den Klang der Quitra und Rababa (Rêbab), sowie den Schall des Tamtam; diese Instrumente sollen das Geschrei des rituell mißhandelten 10—14 jährigen Festknaben übertäuben.

Der Ramadan ist bekanntlich ein Fasten- aber auch ein Festmonat. Vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang darf der Moslem weder essen noch trinken, selbst schnupfen darf er nicht oder zu einer Blume riechen. Die Nase muß sich bei Tage jeden Genusses geradeso enthalten wie alle anderen Organe.

Dafür wird jede Ramadannacht allen Sinnesfreuden freigegeben; den Entsagungen während des Tages folgt nachts reiche Belohnung. In den Städten wird dem Tafelvergnügen gehuldigt, wird getanzt, gesungen, musiziert und in Ländern, welche von Türken besiedelt sind, läßt der türkische Polichinell Karaghi auf kleinen Theatern seinen unfeinen Späßen die Zügel schießen. Karaghi macht aller Welt Liebeserklärungen: einer jungen Frau, der Mutter und schließlich der Großmutter derselben.

Man kann sich keinen unsittlicheren Gegensatz denken als die entsagungsreichen Tagesstunden und die nächtlichen Orgien während des Ramadans.

Es gibt übrigens nach Maltzans Versicherung örtliche Unterschiede im Feiern dieses heiligen Monats für Fasten und für Völlerei. In Massauwa wird nachts gesungen aber nicht zum Takte des Trommelschlags sondern beim Geklatsch von vielen hundert Händen. In Dschedda werden die Lokalfarben des Ramadanfestes stark aufgetragen; es wird nämlich dort im heiligen Fastenmonat viel gestritten und geprügelt, denn die Lebenslaune wird durch den rituellen Zwang ungeordneter Ernährung getrübt.

Für das Hungern bei Tage entschädigt den Muselman nicht das abendliche Absingen einer Reihe von Suren aus dem Koran. Auch die Musik heitert das durch unnötige Entbehrungen verbitterte Gemüt der Moslems nicht auf, die sich lieber nach einem ausgiebigen Pilaw, als nach einem Liede, als nach dem Schalle einer Darbuka (thönerne Trommel) oder nach dem Geklimper eines Kanun (einer Guitarrenart) sehnen, welche nachts aus Caféhallen ans Ohr schlagen.

* * *

Die Frauen singen bei Beduinenhochzeiten in hoher Stimmlage muntere Lieder, welche, weithin hörbar, „in die Ferne geworfen werden.“ Jeder Strophe folgt eine Sagrûta, ein Jubelruf, ein nur mit dem Atemzuge aufhörender Triller zur Silbe li.

Dieser Trillerjubel folgt bei häuslichen Festen einer jeden Strophe, welche die Solosängerin, el Kanwâla, vorträgt und wird als Refrain von den weiblichen Festgästen angestimmt.

Während sich der Hochzeitszug zum Brauthause bewegt, werden von den Beduinen Marschlieder gesungen und aus Gewehren wird gefeuert. Diese Marschlieder stehen beiläufig auf der Gedankenhöhe der abendländischen vierzeiligen Volkslieder, welche bei ländlichen Festen oft aus dem Stegreif gesungen werden. Der Beduine erklärt z. B. in diesen Hochzeitsliedern, daß „seine Geliebte kein schläfriger Dachs sei sondern ein frisches Reh“ und daß er lebhaft wünsche „die Büste der Freundin möge sein Grab werden“.

Nach L. C. Becks „Schilderung von Land und Leuten des osmanischen Reiches in Asien vor und nach dem Kriege von 1877—78“ (Leipzig 1879) fehlt es auch bei den Hochzeitsfesten in Bagdad nicht an feierlicher Musik, bei welcher die verhüllte Braut von ihren jauchzenden Freundinnen und Dienerinnen durch alle Hauptstraßen der Stadt und endlich in das Haus ihres Mannes geführt wird. In den Hof desselben eingetreten, muß sie in einen Spiegel und dann in ein Gefäß mit Wasser in der Voraussetzung blicken, daß sie als reine Jungfrau ihr zukünftiges Schicksal darin sehen werde. Natürlich sieht die reine Jungfrau im Spiegel und im Wasser nichts anderes als ihr Bild.

Die Frauen stimmen beim Hochzeitsmahle erotische Lieder an und eine Kapelle sorgt für weiteren musikalischen Ohrenschmaus, der jedoch hinter dem Werte der den Gästen vorgesetzten Reishühner zurückbleiben soll.

* * *

Von hohem Interesse ist die wenig bekannte Thatsache, daß es in Arabien verachtete Volksschichten gibt, welche sich meist nur von Musik und Gesang ernähren. Heinr. Freiherr v. Maltzan bringt in seinem Buche: „Reise nach Südarabien“ (Braunschweig 1873) authentische Nachrichten über diese Musiker- und Sängerkaste, welche auch Niebuhr nicht unpassend mit Zigeunern verglichen hat.

In Yemen gibt es zwei Pariaklassen, die Achdâm, welche Diener sind und jene Gewerbe verrichten, zu deren Ausübung sich die dummstolzen und sterbefaulen Beduinen nicht verstehen wollen, und die Schumr. Diese Parias sprechen einen arabischen Dialekt und mögen durch Krieg oder durch Beraubung vormals ihre Habe und damit auch ihre Rechte eingebüßt haben.

Obwohl sie Moslems sind, dürfen die Schumr, so heißen die musikalisch begabten, von Gesang und Saitenspiel lebenden arabischen Heloten nicht einmal die Moschee betreten. Die Achdâm, welche Gerber, Wäscher, Schlächter und Diener sind, können zwar zur Moschee kommen, dürfen aber in die Häuser der arabischen Vollbürger nicht eintreten, weil sie durch ihr unsauberes Gewerbe für besudelt gelten.

Die verachteten Gewerbs- und Musikleute leben abseits von den Städten und Ortschaften. Man braucht sich über diese hochmütige, alle Vernunft und Menschlichkeit preisgebende Kastenscheidung nicht viel zu wundern, denn auch in Europa gab es noch vor zwei Jahrhunderten manches jetzt hochgeschätzte Gewerbe, welches den Ausüber desselben in die Reihen des „unehrlichen Volkes“ gestellt hat.

In Yemen ernähren sich die armen Schumr als Bänkelsänger, als Musiker, Trommler und Pfeifer. Thatsächlich sind sie ihres Könnens wegen als Menschen viel mehr wert, als die Beduinen, welche nichts anderes kennen, als reiten, rauchen und höchstens Kamelstuten melken.

Seltsam ist es, daß der Achdâm mit demselben Stolze auf den Schumr herabsieht, wie der freie, nichtsthuende Beduine auf die Klasse der Gewerbsleute und Diener.

Wie auf einer Treppe stehen in Südarabien die verschiedenen Ständegruppen; je höher die Treppenstufe, desto ausgiebiger ist die Genugthuung, mit welcher die unteren Menschenschichten verachtet werden.

Die Sittlichkeit der Mädchen und Frauen aus der rechtlosen Klasse der Schumr ist eine tadellose, denn schon die Achdâm hüten sich bei ihren Standesvorurteilen, sich durch die Anmut der Schumrfräulein beeinflussen zu lassen.

Wie Maltzan versichert, sind die Sängerinnen aus der Schumrkaste in Yemen und Aden sehr lebhaft in ihren Bewegungen und aus ihren schönen Augen blitzt geistige Frische.

Sie musizieren, singen und tanzen gewöhnlich auf der Straße bei erregten Bewegungen des Körpers. Ladet man sie zu einer häuslichen Musikunterhaltung ein, so erscheinen sie nie ohne Begleitung ihres Gatten oder Bruders.

Die Lieder der Schumrfrauen sind fast immer erotisch, aber nie unanständig. Maltzan schrieb sich eines ihrer Lieder auf, welches die Reize einer Frau im einzelnen prüft. „Hüte dich vor ihren Locken,“ heißt es darin, „denn ihre Locken sind eine reizvolle Nacht. Hüte dich vor ihrer Büste! denn diese ist ein Garten voll reifer Früchte jeder Art. Hüte dich vor ihrer Schlankheit; wenn man die Hand um ihren Leibt legt und diesen zusammenpreßt, so glaubt man nichts zu umfassen.“

Eine Untugend der Araber, die großthuende, prahlerische Freigebigkeit, wirkt mitunter ausgleichend bei ihrer Ungerechtigkeit in der Behandlung der letzten Menschenklasse, der Musikleute.

Bei Hochzeiten sind musizierende Chadems unentbehrlich; befindet sich unter den Gästen ein vermögender Prahler, so wird dies ausgenützt. Wie Maltzan erzählt, hat ein Musikant einem reichen Hochzeiter alles bis aufs Hemd abgebettelt, weil sich der letztere schämte, dem Bettler etwas abzuschlagen.

Im Audeliland (Südarabien) werden die Merafai, wie dort die musizierenden Parias genannt werden, für ihre Leistungen sehr reich beschenkt und da sie keine bürgerlichen Rechte besitzen, so zahlen sie auch keine Steuern.

Im Land Qu'taba in Südarabien wird die Musikantenkaste in drei Gruppen geschieden, in die Schahad, welche auf dem Tamburin trommeln, in die Doschan, die fahrende Sänger sind und in die Merafai, welche Kupfertrommeln schlagen und sich zu den Aristokraten unter den Musikmachern zählen; das Metall ihres Instrumentes tilgt in etwas den Makel der Geburt. Diese Thatsache sollte eigentlich nicht befremden, denn auch bei uns in Europa bleiben zuweilen dunkle Geburt, geprägtes Metall und der Adel nicht ohne nahe Beziehungen.

* * *

Die Trauerfeste der Islamiten sind für den gebildeten Europäer unerquicklich. Stirbt ein Muselman, so wird er mit unanständiger Hast der Erde übergeben. Der Imam spricht im schnellsten Sprechgesange einige Koranverse und Gebete vor; die gemieteten Trauerweiber heulen ihr Walwala (Totenklage) und rasch zerstreut sich die Gesellschaft der Leidtragenden. Gustav Kreitner beschreibt in seinem Werke „Im fernen Osten“ eine rührende Scene, welche sich auf dem Friedhofe von Port Said abspielte. Dort saß auf einem Grabe eine Frauengestalt, welche das folgende, wehmütig eintönige Lied sang:



Die Frau schluchzte herzzerreißend nach jeder Strophe. Keine Liebe ist selbstloser, als jene, welche über das Grab hinaus dauert und kein Schmerz stimmt mehr zum Mitempfinden, als der einem geliebten Toten geweihte.

So pietätslos auch die Bestattungen der Moslems erscheinen, so widmen sie gleichwohl den Toten mitunter ihre Herzensteilnahme, welche sich darin kundgibt, daß sie auf den Grabplatten vier Vertiefungen anbringen, in denen sich Tau und Regen sammeln. Diese Erfrischungsnäpfe sollen Vögel anlocken, damit sie über den Ruhestätten der Toten singen. Eine gemütvolle Rücksicht für die Toten und für die befiederten Sänger!

* * *

Die Musik des Orients kommt über den lyrischen Charakter, über das Lied mit sanfter Lauten- und Rebabbegleitung nicht hinaus. Tonwerke in großen Formen, wie sie das Abendland schätzt, wurden im Morgenlande unter der Herrschaft des Islam nicht geschaffen. Diese Religion hat sich überhaupt stets als musen- und kulturfeindlich erwiesen.

In diesem Jahrhunderte werden zwar in den Großstädten des türkischen Reiches italienische Opern aufgeführt, welchen auch die Haremsfrauen hinter vergitterten Logenfenstern beiwohnen. Allein diese Teilnahme an dem Musikleben der Gegenwart hat nicht viel zu sagen. Es gibt keine Tondichter unter den Islamiten.

Musikalischer Urwuchs kommt im großen türkischen Reiche nur auf dem Gebiete des Volksgesanges vor. Die beifolgende Volksweise wird in Constantinopel vom türkischen Teile der Bevölkerung gesungen:



Je einfacher und ungekünstelter der Inhalt des türkischen Volksliedes ist, desto ansprechender ist gewöhnlich auch die Melodie desselben. Es wurde schon bei der Besprechung der musikalischen Zustände in Persien darauf hingewiesen, daß die Kunstpoesie auch in den unteren Schichten der Bevölkerung ihren Einfluß übt und die schlichten Töne der Volkspoesie verdrängt.

Aehnlich steht es auch in vielen Provinzen der Türkei. Man unterscheidet dort die Scharkis, die schwülstigen, getüftelten, mit Wortblumen überladenen, durch Erzeugnisse osmanischer Kunstpoeten beeinflußten Gedichte und die Türkis, echte lerchenmuntere Volkslieder.

Eine kostbare Sammlung von Volksweisen wurden im Jahre 1888 von Leopold Grünfeld unter dem Titel: „Anatolische Volkslieder aus der Kaba Dili übersetzt“ (Leipzig), herausgegeben. Was „Kaba Dili“ ist? Es ist die türkische Volkssprache, welche in Bythinien und Anatolien im Gebrauche steht.

Unter diesen allerliebsten Türkis gibt es freilich auch Gedichte, in welchen bei Mondschein Nachtigallen in Rosenbüschen flöten, wo also der Einfluß der Kunstdichtung in die Augen springt. Zuweilen ist auch der Grundgedanke der türkischen Vierzeiligen etwas gesucht, wie in den beiden folgenden lyrischen Seufzern:

„Als ich dich sah zum erstenmal,
Da fühlt' ich weder Lust noch Qual;
Jetzt bin ich Kohle in deiner Hand, —
Bläst du mich an, steh' ich in Brand!“

„Die Sonne küßt an jedem Morgen
Die Fluren, wie es ihre Pflicht;
Du Mädchen machst mir viele Sorgen,
Denn deine Pflicht erfüllst du nicht.“

Nimmt jedoch die Leidenschaft kräftig und unmittelbar das Wort, so werden in den anatolischen Liedern Brusttöne echter Poesie voll und rein angeschlagen. Wie innig ist z. B. das nachstehende kleinasiatische Lied:

„Ich will nicht, daß der Mond dein Antlitz sieht,
Wenn er zur Nacht an dir vorüberzieht,
Und daß des Tages Sonne dich erwärmt,
Indem sich Kerem weinend um dich härmt.

Ich will nicht, daß der Regen dich ergötzt,
Wenn alle andern Blumen er benetzt;
Ich will nicht, daß dich deine Mutter liebt,
Und daß sie ihrem Kinde Küsse gibt!

Ich will dein Mond und deine Sonne sein,
Und dürstet dich, bin ich der Mundschenk dein;
Ich will dich lieben, jetzt und immerdar,
Und will allein dir küssen Mund und Haar.“

Liebenswürdige Schalkhaftigkeit ist dem folgenden Liede eigen, welches überzeugend beweist, daß auch die Volksweisen eines barbarischen Stammes mitunter wahre Perlen der Poesie in sich bergen:

„Du waschendes Mädchen am rauschenden Fluß,
Nur eine Minute mir schenke,
Und lüfte den Schleier zum freundlichen Gruß,
Damit ich der Einen gedenke,
Die meiner Seele Glück.

Ich reise so traurig durchs blühende Land,
Die Schritte zur Ferne ich lenke,
Laß drücken die hennarotfärbige Hand,
Damit ich der Einen gedenke,
Die meiner Seele Glück.

Erschrick nicht, du Spröde, und grolle mir nicht,
Zu Boden die Augen nicht senke,
Wenn zärtlich ich küsse dein rosig Gesicht,
Damit ich der Einen gedenke,
Die meiner Seele Glück.“

Daß Musik, Poesie und Religion sich in ihrer geschichtlichen Entwickelung eng aneinander schmiegen, — daß des Lebens Kummer und Freude in der Dicht- und Tonkunst nachklingen und aushallen, — daß alle Aeußerungen der schaffenden Phantasie, die Religion mitgerechnet, in enge Wechselbeziehungen zu einander treten, dies haben wohl all' die Thatsachen erwiesen, welche über die Bedeutung der Musik im Einflußgebiete des Islam mitgeteilt wurden.

Die Musik als Kulturmacht in Aegypten.

Dem Glauben der alten Aegypter an die Fortdauer der menschlichen Seele und dem Zartsinn, mit welchem von ihnen die Toten geehrt wurden, hat man es zu danken, daß die Nachwelt über die Lebensführung der Bewohner des Nillandes genau unterrichtet ist.

Bekanntlich wurden die freistehenden oder aus dem Felsen herausgearbeiteten Grabkammern der alten Retu mit Wandgemälden geschmückt, welche uns mit allen Formen ihrer Lebensthätigkeit, mit ihrer religiösen Weltanschauung und mit ihren Festen vertraut machen.

Die Toten sprechen auch da mit erschöpfender Beredsamkeit von allem, was die Lebenden gethan, was sie geglaubt, wie sie sich gefreut und wie sie getrauert haben.

Die Gemälde der ägyptischen Mastabas, welche zum Teile in das vierte Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zurückreichen, zeigen uns außerdem, daß die Vokal- und Instrumentalmusik von den Nilbewohnern bei allen wichtigen Anlässen als ein unentbehrliches Ausdrucksmittel geschätzt wurde. Im Tempel und bei religiösen Umzügen trugen sie dem Himmel ihre Bitten und ihre Verehrung in der Tonsprache vor, welche von den Göttern der ganzen Welt bekanntlich am besten verstanden wird.

Galt es, einen Verstorbenen mit allen Tröstungen und Sicherheiten der Reise nach der Unterwelt zu übergeben, wollten die durch einen Todesfall Hartgetroffenen ihr Herz ausklagen lassen, so übernahm die Musik den Ausdruck ihrer schmerzlichen Bewegung.

Bei großen Volksfesten, welche oft Hunderttausende von Menschen aus allen Gauen Ober- und Unterägyptens zusammenführten, wurde die festliche Volksstimmung durch Vokal- und Instrumentalmusik belebt und gesteigert.

Rüsteten sich eroberungslustige Könige zum Ausmarsch, so zogen, an der Spitze der Truppen Trommler und Trompeter. Die Könige selbst besaßen starkbesetzte Musikkapellen und ganze Scharen von Sängern und Sängerinnen, welche nicht nur den Göttern zulieb Hymnen vorzutragen, sondern auch den Pharao zu kurzweilen hatten.

Bei jedem Festmahl wurde Musik gemacht; bei häuslichen Festen durfte es nicht an Gesang fehlen und mit diesem stand der Tanz in den intimsten Beziehungen.

Die altägyptischen Wandgemälde schildern uns Nil-, Ernte-, Hochzeits-, Passions-, Sieges- und Krönungsfeste; selbst eine Feier wegen einer Ordensverleihung wurde auf einer Grabfreske dargestellt.

Ueber die Instrumente der alten Aegypter sind wir dank den bildlichen Urkunden auf das beste unterrichtet; auch über die wichtige Rolle, welche das zarte Geschlecht in der altägyptischen Musik spielte, erfahren wir aus der Bilderchronik des Nillandes viel Anmutendes.

Ebenso sind wir über die Poesie der Aegypter genau belehrt, — besonders über die Hymnen, welche von Aegyptologen nicht mehr enträtselt, sondern sicher und fertig gelesen werden. Wir können auch einzelne Liebes-, Gesellschafts-, Trink-, Hirten- und Arbeiterlieder der sangesfrohen Nilbewohner, welche vor fünf und sechs Jahrtausenden gelebt hatten.

* * *

Bekanntlich läßt die Mythe alles Edelmenschliche von Göttern erfinden. Die altägyptische Göttersage macht von dieser Regel keine Ausnahme und läßt auch die Musik von den allmächtigen und überaus klugen Himmelsbewohnern in einer glücklichen Stunde entdecken. Nur ist es nicht sichergestellt, welcher ägyptische Gott eigentlich die Tonkunst den Menschen geschenkt hat.

Nach Plutarch hat Horus die Musik den Menschen ins Herz gesenkt; nach Diodor von Sicilien ist jedoch Osiris der göttliche Urheber der Tonkunst und all' desjenigen gewesen,

was mit derselben zusammenhängt. Die Sage spricht ihm neun gesangeskundige Töchter zu, welche sich nach demselben Diodor bei den Griechen zu Musen umgewandelt hatten.

Der musikalische Gott Osiris soll auch, um besonderes mitzuteilen, in einem Augenblicke schöpferischer Begeisterung die einfache Flöte erfunden haben. Ein viel größeres Verdienst um die Tonkunst soll sich Thot, der altägyptische Litteraturgott und der Schriftführer beim Seelengerichte in der Unterwelt, erworben haben. Er verfaßte eine 42 Bände starke Encyklopädie, in welcher alles für die Priester Wissenswerte, vor allem die Geheimlehre von göttlichen Unbegreiflichkeiten enthalten war. In diesem heiligen Werke, welches „Offenbarung des Thot“ von den Aegyptern, „hermetische Schriften“ von den Griechen genannt wurde, gab es auch zwei „Bücher des Sängers“, welche aus Hymnen bestanden. Nach Clemens von Alexandrien, welcher im vierten Jahrhunderte nach Chr. lebte, waren zu seiner Zeit noch Reste dieser „Offenbarung“ vorhanden.

Litteraturgott Thot hat sich auch mit Kleinigkeiten abgegeben und eine Leier mit drei Saiten nur deshalb erfunden, um ein Sinnbild für die drei Jahreszeiten der Welt zu schenken; der hohe Ton der Lyra sollte an den Sommer, der tiefe an den Winter, der mittlere an den Frühling erinnern. Es begünstigte übrigens den Gott für Kunst und Wissenschaft bei dieser kleinen Entdeckung der Zufall; denn als er einmal an den Ufern des heiligen Nil hinwandelte, stieß er mit seinem göttlichen Fuße an die vertrocknete Schale einer Schildkröte, worauf ein heller Klang zu vernehmen war. Erfindungsschnell, wie Thot schon war, setzte er sich hin und verfertigte die erste Lyra, welche er sofort mit den drei symbolischen Saiten bespannte.

Ein anderes kindliches Spiel der Aegypter mit Symbolen war das Nebeneinanderstellen der sieben Töne der diatonischen Leiter, der sieben Planeten und sieben Wochentage.

Pythagoras hat seine tonmystischen Ansichten durch den Verkehr mit ägyptischen Tempelphilosophen gewonnen; die von ihm vernommene „Sphärenmusik“ hat sich als geflügeltes Wort bis in unsere Zeit erhalten. Es zeigt sich an diesem physikalisch nicht zu rechtfertigenden Ausdruck so recht die unsterbliche Macht hohler Redensarten.

Diodor von Sicilien spricht im ganzen recht nüchtern über die Pflege der Musik in Aegypten; er hat die Zeit des politischen und sittlichen Verfalls des Nilreiches im Auge, eine Zeit, in welcher die Perser, Griechen und Römer die alten ägyptischen Götter aus den Tempeln gejagt und nur die äußerlichen Kultusformen erhalten hatten. Diodor, welcher zur Zeit Cäsars und des Augustus sein Geschichtswerk verfaßte, erzählt, daß es bei den Aegyptern nicht Sitte sei, die Ringschule zu besuchen und Musik zu erlernen, da sie der Meinung seien, durch die Uebungen in der Turnschule gewinne nicht die Gesundheit, sondern es entwickele sich dort nur eine gefährliche Stärke. „Die Musik aber gewähre nicht nur keinen Nutzen, sondern erweise sich sogar als schädlich, da sie die Seelen der Hörer verweichliche.“

Es hat diese Ansicht über die „Schädlichkeit“ der Musik denselben Wert wie die entgegengesetzte Meinung, welche in älteren griechischen Geschichtsquellen verzeichnet ist, daß die Musik von den Aegyptern als „Seelenarznei“ sehr geschätzt wurde.

Ueberschwänglich ist auch Platos Mitteilung über das bewundernswerte Geschick der Aegypter, Melodien zu ermitteln, welche geeignet seien, die natürlichen Leidenschaften und Neigungen des Menschen zu bändigen und zu reinigen. Im Gegensatze zu Diodor versichert Plato, daß die Jugend in Aegypten nur an edle Formen und an gute Musik sich gewöhnen dürfe, was im Sinne einer weisen Gesetzgebung geschehe.

Es braucht nicht betont zu werden, daß die Tonkunst nichts reinigt, keine Verweichlichung fördert und keine Leidenschaft zu bändigen trifft. Nur die Vorliebe für bildliche Ausdrücke und für Parallelen hat die Formen der an gewisse Gesetze gebundenen Musik in Zusammenhang mit jenen edlen Formen gebracht, in welchen sich die Sitte der Jugend zu bewegen hatte.

* * *

Als Bändigungs- und Läuterungsmittel ersten Ranges wurde seit jeher, von Priestern wenigstens, die Religion gehalten und diese hat wie überall auch in Aegypten mit der Musik einen engen Bund geschlossen. Es wird dies durch die Zeugnisse der Denkmäler klar vor Augen gestellt.

Im Grabe eines gewissen Merÿré in Tell el Amarna werden die Nebengebäude des „Tempels der Sonnenscheibe“ dargestellt; links vom Sonnentempel stehen die Gebäude für wirtschaftliche Priesterzwecke, rechts befinden sich die Räume für Kultusbedürfnisse; man sieht da eine Gruppe von Sängern sitzen, welche mit aller Andacht Hymnen zum Harfenklange vortragen.

Um einer anderen bildlichen Urkunde zu gedenken, sieht man im Grabe des Pharao Ramses I. einen zur Harfenbegleitung singenden Priester, welcher nach einer Inschrift nicht bloß „Sänger des Königs“, sondern auch „Sänger des Herrn der Welt“ genannt wird.

Nach Ad. Ermanns gründlichem Buche „Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum“ (Tübingen 1885) haben sich in Grabinschriften viele Namen der für die Leitung der Musik und des Gesanges im Tempel und im königlichen Palaste bestimmten Kapellmeister erhalten. Ein „Vorsteher des königlichen Gesanges und aller schönen Vergnügungen des Königs“ hieß Snefrunofr. Ein solcher Hofkapellmeister rühmt mit naiver Selbstanerkennung von sich, „daß er das Herz des Königs innen im Palaste täglich durch schöne Musik erfreut und alle Wünsche des Pharao durch lieblichen Gesang erfüllt habe.“ Gewiß wird er auch dem Andachtsbedürfnisse des Königs Rechnung getragen haben.

Wie es jetzt in Europa Intendanten für Hofmusik gibt, welche die weltliche und kirchliche Musik zu leiten, für die Hofoper ebenso zu sorgen haben wie für die Musikaufführungen in der Hofkirche, so gab es hohe Würdenträger im Palaste der Pharaonen, welche sich um die musikalische Erbauung des Königs im Tempel und in der Burg zu bemühen hatten. Thron und Altar standen auch da in nahen Beziehungen zu einander.

Die ägyptischen Intendanten für Palast- und Tempelmusik nahmen bei Hofe eine hohe Stellung ein, wie überhaupt die „Obersten des Gesanges“, „die Großsänger“ im Reiche Kemit zu der Auslese der Gesellschaft gehörten.

Die Tempelsänger waren Priester und „Propheten“ (jetzt würde man Professoren der Tonkunst sagen) und führen in Grabinschriften den stolzen Titel: „Die dem Könige nächststehenden und Freunde desselben.“ Eine Inschrift aus dem alten Reiche führt uns den „Obersten des Gesanges“ Ata vor, welcher „Prophet der Hathor am Sitze der Hauptpyramide“ gewesen war und als Priester auch andere Götter bedient hat.

Nach einer Inschrift aus dem alten Reiche, welches mit dem Jahre 2530 vor unserer Zeitrechnung schloß, gab es bei Hofe auch „Gesangsvorsteherinnen“, welche zugleich die Oberaufsicht im Harem führten.

Die altägyptischen Priester wußten ebensogut wie die Könige die sieghafte Macht der Frauenschönheit zu würdigen und sie zogen ganze Scharen schöner Mädchen zum Dienste der Götter heran. Nach inschriftlichen Urkunden ließen sich die Priester bei den Aufmerksamkeiten, welche der Götterdienst erheischte, nicht bloß durch Musiker, Sänger (hosi) und durch Träger von Weihrauchpfannen, sondern auch durch Sängerinnen (qu'ema-t), durch Sistrumspielerinnen (ahi-t) und durch mitri-hem-t d. i. durch „Gemahlinnen, Kammerfrauen der Götter“ unterstützen.

Daß im neuen Reiche, welches im Jahre 1530 vor Chr. begonnen hatte, ebenso wie im alten Reiche Sänger und Musiker im Tempeldienste beschäftigt waren, beweisen viele bildliche und schriftliche Urkunden. Eine der letzteren spricht von einem „Vorsteher der Sänger des Pharao“ Neferronpet, welcher auch „Vorsteher der Sänger aller Götter“ genannt wird.

Alle Götter wurden also durch Hymnengesang gefeiert. Pythagoras, welcher bekanntlich ein Zögling der ägyptischen Priesterschulen gewesen war, wurde auch im Gesang und in der Instrumentalmusik unterwiesen und war verpflichtet, an jedem Morgen sich seine Seele durch Töne rein und andächtig zu stimmen.

Ein jüngeres Zeugnis für die Bedeutung des Hymnengesanges in ägyptischen Tempeln, gibt der heilige Clemens von Alexandrien, welcher folgendes schreibt: „Das Heiligtum der ägyptischen Tempel ist hinter einem goldgewebten Vorhange verborgen. Wenn du zu sehen wünschest, was er verbirgt, so wird sich ein Priester mit würdevollem Ernste nähern, einen Hymnus in pharaonischer Sprache anstimmen und wenn er den Vorhang wegzieht, dir eine Katze, ein Krokodil, eine Schlange oder sonst ein schädliches Tier zeigen. Der Gott der Aegypter ist eine in Purpur gehüllte Bestie!“

Der heilige Clemens schildert damit eine Phase des Verfalls der ägyptischen Religion. Wir kennen zum Glück eine große Zahl altägyptischer Hymnen, von denen jene an den

Sonnengott sich besonders durch poetischen Schwung auszeichnet. Stand den edlen Gedanken der hymnischen Anrufungen und Anpreisungen des Sonnengottes die Betonung derselben nur halbwegs angemessen zur Seite, so muß der ägyptische Gottesdienst in der That ein erhebender gewesen sein.

Es fehlt in den altägyptischen Hymnen an den Sonnengott kaum an Gedanken, welche nicht auch in Gebeten und Lobliedern an den höchsten Gott anderer Religionen Platz finden könnten.

Der Dichter Pakemsi, Haushofmeister im königlichen Frauenhause, welcher den Beinamen des „Vollkommenen“ erhalten oder sich in aller Bescheidenheit selbst beigelegt hat, verfaßte im 14. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung folgendes Preislied an die Sonne:[1]

„Heil dir, o Sonne, Schöpfer aller Menschen,
Gott Atum, Horus beider Horizonte,
Du Gott, der einzig nur in Wahrheit lebt,
Der Alles zeigt, was ist und schafft die Wesen,
Die Tiere ebenso wie Menschen.

In seinem Sonnenauge zeigt er sichtbar sich
Des Himmels Herr, der Herr der irdischen Welten,
Der Schöpfer aller in der Höh' und Tiefe,
Der Herr des All's, der Zeuger aller Götter,
Der König in der Höhe, der Herr der Scharen,
Und Führer an der Spitze aller Götter,
Der Gott, der sich selber schafft ....

Es preisen dich, o Atum, alle Götter
Als den, der reiner Menschen Seelen schuf,
Als Herrn der Palme, als liebegroßes Wesen,
Das Leben ausstrahlt allen Menschenkindern.
Ich preise dich am Abend meines Tages,
Wenn du versinkst und ich versink mit dir
Zu neuem Leben“ ....

„Schön bist du beim Scheiden, das Herz erweitert sich,
Wenn du abends hinter Berge sinkst.
Da leuchtest du dem guten Gotte,
Dem Herrn der Zeit, der Unterwelt Beherrscher.
Da strahlst du Licht den Schatten aller Toten,
Es schaut ihr Auge deine Herrlichkeit,
Die in der Tiefe ihres Grabes ruhn ....
Und die im Westen weilen, sind entzückt,
Wenn du lichtergießend ihnen nahst, —
Und die im Hades wohnen, sind voll Freude,
Wenn du erhellst des Westens dunkles Land.
Nicht die Götter selber sich gebären,
Nur du allein gebärst sie allzumal.

Dein Untergang am Berg der Abendröte
Wie schön ist er, o Sonne, immerdar!
Gieb, daß mein Geist bei ihnen weile,
Daß über mir das Licht erglänze,
Daß ich die Sonne schau mit ihnen,
Die in Verklärung und Vollendung
Im Westen sitzen vor dem Gotte,
Der alles Edle, Gute schafft!“

[1] Uebersetzt von Heinrich Brugsch in der Abhandlung: „Die ägyptische Gräberwelt“ (Leipzig 1868).

Wie vornehm sind die Grundgedanken dieser Hymne! Die Sonne wird in derselben nur als das sichtbare Zeichen, als eine Erscheinungsform des unsichtbaren Gottes, als das Auge der Gottheit bezeichnet. Es spielt da Wahrnehmbares und Uebersinnliches fortwährend ineinander. Gott ist die Selbsturſache seines Daseins, er ist der erste und letzte Grund der Welt und ist der Schöpfer der Götter zweiter Ordnung.

Man sieht da deutlich den Polytheismus aus dem alleinen Gott hervortreten. Die Götter von der geschaffenen Ordnung sind jedoch als gezeugt und geboren nicht ganz dem Gott-Schöpfer alles Daseienden ebenbürtig.

Der Weltenherr wird bald als bloß gedachter erster Grund, als Erzursache des Alls, bald als Sonne im Bilde vorgestellt. Der Licht- und Weltgott wird als Erzeuger aller Götter von diesen gepriesen; sie stehen zu ihm im Verhältnisse der Unterordnung und, wie aus anderen Hymnen hervorgeht, in einer Art kultlicher Beziehung.

Ein Hinweis auf die sittliche Beschaffenheit des Gottes Amon Ra liegt darin, daß er ein „liebegroßes Wesen“ und der „Einzige in Wahrheit“ genannt wird.

In einer anderen Hymne an den Sonnengott Ra[1] wird bemerkt:

„Ruhm dir, Gott Ra, der du täglich durch dich selbst geboren wirst,
Ruhm dir, der du leuchtest im Himmelsozean, um das Leben zu geben.
Du hast alles geschaffen, was in den himmlischen Abgründen besteht . . .
Du gibst das Leben reinen Menschen . . .
Verborgenes Wesen, deine Wege sind unbekannt.
Ruhm dir, der in den oberen Regionen wandelt;
Die Götter, welche dir nahen, hüpfen vor Freude.“

Eine im Museum von Bulak verwahrte Hymne an den unsichtbaren Gott, dessen Himmelsauge die Sonne ist, fesselt gleichfalls durch ihren Gedankenschwung und durch das innige Vertrauen, welches darin dem großen himmlischen Nothelfer zugewendet wird. Es heißt in diesem religiösen Liede:

„Heil dir, Amon Ra, Herr der Erdenthrone,
Urbewohner des Himmels, Aeltester auf Erden, Erhalter des Seins,
Erhalter aller Dinge. Einer in deinen Werken, Einziger unter den Göttern!
Schöner Stier im Kreise der Götter, Oberhaupt aller Wesen,
Herr der Wahrheit, Schöpfer der Menschen und Tiere,
Der du das Gras machst und die Herden ernährst, du Wohlthuender!
Erleuchter der Erde, der du die Himmelshöhe in Ruhe durchfährst . . .
Erster Schöpfer der Erde nach seinem eigenen Bilde,
Wie groß sind deine Gedanken!
Heil dir, Ra, Herr des Gesetzes, dessen Heiligtum verborgen ist,
Amun hört auf den, der in der Not ist,
Und ist gütig gegen den, der ihn anruft.
Befreier des Zaghaften vom Gewaltthätigen,
Der du den Armen richtest, den Armen und Unterdrückten.
Herr der Weisheit, dessen Vorschriften klug sind,
Herr der Barmherzigkeit, dessen Liebe ohne Ende ist,
Dessen Kommen den Menschen Leben verleiht,
Der du alle Augen öffnest, hervortrittst aus dem Firmamente
Und Freude und Licht spendest; du, dessen Güte die Götter labt,
Ihre Herzen werden neu belebt, wenn sie dich sehen; —
Herr des Lebens, der Gesundheit und Kraft gibt,
Lenker der vergangenen Geschlechter und der Unterwelt,
Dessen Namen vor seinen Geschöpfen verborgen ist, —
Du Einiger, Schöpfer von allem, was ist; Einer! Einziger!
Der Odem spendet denen, die noch im Ei sind! —

[1] Uebersetzt von Heinrich Brugsch in der „Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft“. Vierter Band 1850.

Amon, du Erhalter der Dinge . . . Gruß dir, weil du in uns wohnest,
Anbetung dir, weil du uns geschaffen hast.
Bis zur Höhe des Himmels, über die weite Erde,
Bis zur Tiefe des Meeres klinge es: Die Götter beten deine Majestät an,
Die Geister, die du geschaffen hast, preisen dich,
Jubeln zu den Füßen ihres Erzeugers,
Sie rufen aus: Willkommen Vater aller Götter, der den Himmel erhebt
Und die Erde befestigt! . . .
Wir, die du geschaffen hast, danken es dir, daß du uns ins Leben gerufen,
Wir preisen dich dafür, daß du bei uns bleibst, —
Heil dir, du einzig Einer ohnegleichen . . .
Du, der du viele Namen führst, unbekannt in ihrer Zahl!"

Viele Stellen dieser Hymne, wie jene vom „Herrn der Barmherzigkeit, dessen Liebe ohne Ende ist", könnten, ohne zu stören, auch in einer Ode an den Gott der Christen stehen. Auf den Wänden eines Tempels in der Oase zu El Kargeh steht eine pantheistische Hymne an den urewigen Lebensspender geschrieben, welche einer großartigen Natur- und Weltbetrachtung entquillt. Hier einige Bruchstücke aus diesem hohen Liede an den Allgott:

„Die Götter grüßen seine königliche Majestät als ihren Herrn,
Der sich in allem, was da ist, offenbart,
Und dessen Namen in allem ist, im Berge, wie im Strome.
Das, was in allen Dingen verbleibt, ist Amon.
Dieser königliche Gott war von Anfang an.
Er ist Ptah, der größte unter den Göttern . . .
Dein Geheimnis ist unbekannt, jeder Gott hat deine Gestalt angenommen,
Aber mit der deinen verglichen ist die ihre ohne Glanz . . . .
. . . . Er allein schafft sich selbst in Millionen von Formen,
Er ist der größte Baumeister, der von Anfang an war,
Der seinen Leib mit eigenen Händen machte,
In allen Formen nach seinem Willen.
Beharrend und fortdauernd vergeht er nie."

Der geheimnisvolle Allgott, welcher in dieser edlen, schönen Hymne gefeiert wird, ist das „Leben von allem"; „er liebt selbst die unansehnlichsten Tiere; er liebt den Skorpion in seinem Loche und ist der Gott der Krokodile, die ins Wasser tauchen." Er ist der „Einzige, Unvergleichliche, überall Vernehmbare, aber doch Unsichtbare; er ruht in allem der ewige Lebensspender." Der Grundgedanke dieses glänzenden Gedichtes ist: Gott ist die physische Weltordnung!

Die Art des Gesanges zu diesem Texte wer kennt, wer ahnt sie? Es sind darüber nur Vermutungen gestattet. Fétis hält mit Villoteau dafür, daß die liturgischen Lieder, welche in Abessinien gesungen werden, wo das Christentum bekanntlich im Jahre 340 eingeführt wurde, noch immer das Gepräge der altägyptischen Tempelgesänge tragen dürften. Hier ein solcher liturgischer Gesang aus Abessinien:



Die Kirchenlieder der koptischen Christen, deren Sprache den Schlüssel zum Verständnisse des Altägyptischen geliefert hat, sind eintönig, bewegen sich meist in halben Tönen und sind mit Vorschlägen reich ausgestattet.

Ein koptisches Alleluja wird in der Geschichte der Musik von de la Fage mitgeteilt; es ist ein langsamer Sprechgesang, der in Sekunden und Terzen dahinschleicht, ohne in einer Tonart auszuharren.

Das Trägheits- und Verharrungsgesetz, welches sich nicht bloß in der physischen Welt, sondern auch in den Sitten und Bräuchen jener Völker bewährt, welche den Wellenschlag der Kulturbewegung kaum spüren, läßt die Aehnlichkeit zwischen den koptischen und ägyptischen religiösen Gesängen immerhin annehmen.

Plato und Strabon sprechen auch davon, daß in den ägyptischen Tempeln liturgische Gesänge vorgetragen wurden, ohne jedoch über deren musikalischen Wertgehalt näheres mitzuteilen.

So viel scheint sicher zu sein, daß die alten Aegypter im Chore unisono sangen. Auch jetzt haben alle afrikanischen Völker eine Abneigung gegen die harmonische Mehrstimmigkeit beim Gesange; — die Kopten gehen ebenso wie die Araber, Mauren, Perser und Türken dem Zusammenklange verschiedener Vokaltöne entschieden aus dem Wege.

In den griechischen Kirchen des Orients vernimmt man ebenfalls nur eintönigen Gesang. Wie Karl Krumbacher in seiner „Griechischen Reise“ (Berlin 1886) erwähnt, widerstrebt man in der orientalischen Kirche der polyphonen Musik auf das heftigste. Das Patriarchat weist nämlich deshalb einen jeden Versuch zurück, den mehrstimmigen Gesang einzuführen, weil es darin eine unzulässige Annäherung an die lateinische Kirche erblickt. Auch in diesem Falle bedeutet Unduldsamkeit auf dem Felde des Glaubens gehemmten Fortschritt.

*   *
*

Manche Fresken auf den Wänden der altägyptischen Tempel schildern die religiösen Umzüge, an deren Spitze Scharen von Hymnensängern einherziehen, Sinnbilder der Musik der Prozession vorantragend.

Es muß billigerweise bezweifelt werden, daß die Sänger, welche Lieder zum Preise der Sonne absangen, ernst geblieben sind, wenn sie folgendes zum Lobe des Gottes anstimmten:

. . . . „Du Jüngling, schön an Liebe, wenn er aufgeht,
Leben der Menschen und die Götter jauchzen ihm zu.
Die Geister von Heliopolis frohlocken ihm,
Und die Geister von Buto erheben ihn,
Es *ehren ihn die Paviane*
Und alles Wild zusammen preist ihn.“

Noch jetzt halten mehrere Negerstämme die Paviane für Menschen, welche ihrer Sünden wegen im Wesensrange zurückgesetzt wurden. Immerhin möglich, daß auch die alten Aegypter in Pavianen nur deklassierte Menschen gesehen hatten, welche sich ihrer Sünden wegen der Reue und Buße hingaben.

Die Feste der Göttin Bast in Bubastis waren nach Schilderung Herodots (geb. 484 vor. Chr.) großartig. Es kamen bei denselben oft an 700 000 Menschen zusammen: „Auf den Schiffen befanden sich Männer und Weiber“ — erzählt dieser treuherzige Geschichtsschreiber; da haben die Weibern Klappern in den Händen und schlagen die Klapperhölzer aneinander oder spielen die ganze Fahrt hindurch auf der Flöte; die übrigen Frauen und Männer singen und klatschen in die Hände oder tanzen.“

Trotz dieses religiösen Musizierens benahmen sich besonders die Frauen bei dieser Pilgerfahrt auf dem heiligen Nil nicht sehr anständig, zumal wenn sie zu einer Stadt gelangten; sie neckten und höhnten die Bewohnerinnen derselben und gestatteten sich schamlose Demonstrationen, welche, jetzt verübt, die Polizei zum Einschreiten veranlassen müßten.

„In Bubastis feiern sie die Feste mit großen Opfern“ — erzählt Herodot weiter; „und es geht mehr Rebenwein bei diesem Feste auf, als im ganzen übrigen Jahre zusammen.“ Es wurde also zu Ehren der Lokalgöttin von Bubastis nicht bloß viel Musik

gemacht und getanzt, sondern auch stark geschmaust und getrunken. Allerdings kam bei jedem Feste zu Ehren der Götter das geopferte Tier in erster Linie den Priestern und dann den Opfernden zu statten.

Die Göttin Bast wurde natürlich zu dem Festbraten eingeladen; da sie jedoch als unsichtbares, geistiges Wesen selber nicht erscheinen konnte, so aßen die Priester als die Vollmachtträger derselben vom Braten das Leckerste und tranken vom Opferweine die beste Marke. Den Rest verschmauste die opfernde Menge.

„Nach der Opferung schlagen sich bei der Stadt Bubastis“ — so teilt Herodot im II. Buch 61. Kap. seiner Geschichte mit — „Männer und Frauen der Isis zu Ehren.“ „Doch jenen, um deswillen sie sich außerdem schlagen, zu nennen, wäre mir eine Sünde“ — fügt naiv Herodot hinzu. Es wurde da neben dem Festjubel die Erinnerung an den Lebenskummer, an das Leiden, den Tod und an die Auferstehung des Osiris gestellt.

Wie langlebig die rituellen Bräuche eines Volkes sind, wie konservativ an denselben festgehalten wird, beweisen Vergleiche zwischen altägyptischen religiösen Gepflogenheiten mit den kirchlichen Festbräuchen der gegenwärtigen mohammedanischen Bevölkerung des Nillandes, ja selbst der koptischen Christen.

Man staunt, wenn man in Klunzingers lebendigen Schilderungen des Lebens und Treibens in Oberägypten die Beschreibung eines heiligen Festes mit der Feier der Göttin Bast vergleicht. Da stimmt das altägyptische und das heutige mohammedanische Festgebaren Teil um Teil, Zug um Zug überein.

Wie vormals jede größere Stadt im alten Aegypten eine eigene göttliche Vorsehung, einen besonderen Schutzpatron besaß, so gibt es auch gegenwärtig in den Städten Ober- und Unterägyptens unter den berühmten Verstorbenen der Moslems wenigstens einen mit Wunderkraft ausgestatteten großen Toten, der als Lokalheiliger, als Schech verehrt wird. So wird in der oberägyptischen Stadt Kene der heilige Abd-er-rahim hoch geschätzt, während auch die unterägyptische Stadt Tana ihren Schech hat, dessen Jahresfest von den Moslems mit ebenso großer Teilnahme begangen wird, wie vormals die Feste der Göttin Bast.

Nach Herodot wurden die Tempel von Bubastis und Sais nachts mit zahllosen Lampen erleuchtet; auch das Mausoleum des heiligen Abd-er-rahim, besonders das Grab desselben, wird einmal im Jahre in Lichtfluten getaucht. Wurden die altägyptischen Götter durch Gesang, Instrumentalmusik und Tanz gefeiert, so locken auch die Festtage der Schechs von Kene und Tanta Sänger, Musiker und Tänzerinnen herbei, ohne welche die Verehrung dieser heiligen Herrn gar nicht gedacht werden könnte.

Wie nach Bubastis das Volk der Retu aus allen Gauen Ober- und Unterägyptens in Prozessionen herbeiströmte, an deren Spitze Hymnensänger einherzogen, so ziehen jetzt nach der Stadt Kene Moslems gleichfalls in hellen Scharen; Reiter mit Fahnen, mit Blasinstrumenten und Pauken eröffnen den Zug und ihnen folgen Frauen, welche in melancholischem Gesange ihre Sehnsucht nach dem heiligen Schech ausdrücken und „zuweilen Freudentriller ausstoßen“.

Und wieder wird man an die Feste in Kemit, im alten Aegypten erinnert, wenn man erfährt, daß dem Festzug der Moslems Hämmel nachgeschleppt werden, welche dem Heiligen geopfert werden sollen. Der arme Heilige kümmert sich natürlich nicht um Hammelfleisch mit Reis; um so mehr aber die Imams, die Opferpriester des Schech. Diese sättigen sich zuerst mit Hammelsbraten, wie es ihre heidnischen Vorfahren im Nillande gethan haben und überlassen dann die schönen Reste der frommen Menge, welche sich um das Opferfleisch reißt.

Wie die Priester der alten Aegypter religiöse Hymnen sangen, so thun dasselbe beim Schechfest silberhaarige Männer, welche das Amt der Vorbeter bekleiden. Eine Erinnerung an die frommen Paviane, deren Gottesfurcht in der altägyptischen Hymne erwähnt wurde, taucht bei den Heiligenfesten der Mohammedaner gleichfalls auf; Paviane treten nämlich während derselben als dramatische Künstler auf und stellen u. a. „den Schlaf des Fräuleins und des alten Weibes“ sowie „den Gang des Diebs“ dar.

Ein jeder mohammedanischer Heiliger hat seine Bundeslade, in welcher Reliquien verwahrt werden und die mit einem goldgestickten Grabtuch bedeckt ist. Den Zug mit der Bundeslade eröffnen Pfeifer und Pauker, singende Tag- und Nachtwächter folgen; in der Mitte der Festprozession schreitet ein Kamel mit der heiligen Lade, unter welcher Mädchen und Knaben hervorsehen.

Jedes Festkamel wird von Männern begleitet, welche fromme Oden und Koranverse singen, wobei bunte Fahnen flattern, so daß der brave himmlische Nothelfer an diesem Gepränge seine Freude haben kann. Den Schluß des Festzuges bilden wieder Musiker, denen sich Tänzerinnen anschließen, welche allerdings die Festandacht gerade nicht erhöhen, aber auch nicht wesentlich vermindern. Die alten ägyptischen Götter haben ebenfalls nie daran Anstoß genommen, wenn zur Unterhaltung derselben — junge Mädchen ihren schlanken Körper hin und her wiegten.

Um die Aehnlichkeit der gegenwärtigen mohammedanischen Schechtage mit den altägyptischen Götterfesten noch verblüffender zu gestalten, schleppt man in der Prozession zu Ehren des heiligen Abd-er-rahim auf einem Rädergestell ein mit Flaggen und mit Bändern geschmücktes Schiffchen, welches sonst im Mausoleum des großen Toten aufgehängt ist und von dem es heißt, daß darin der Heilige von Zeit zu Zeit Lustfahrten auf dem Flusse und auf der See unternimmt.

In edelsteinbesetzten Schreinen wohnten auch die altägyptischen Götter. Kallisthenes schildert als Augenzeuge den heiligen mit Smaragden und mit anderen Edelsteinen geschmückten Schrein des Gottes Amon, von welchem Alexander der Große Orakelsprüche vernehmen wollte.

Dieser Schrein wurde auf einem goldenen Schiffe, von welchem zu beiden Seiten zahlreiche Silberschalen herabhingen, von achtzig Priestern getragen und zwar dorthin, wohin der Gott Amon selber wollte; er drückte seine Wünsche angeblich durch Bewegungen aus, welche nur die Priester wahrgenommen haben, die Freunde und Vertrauten Gottes. Dem Goldschiffe folgte nach Kallisthenes eine Schar von Frauen und Jungfrauen, welche Hymnen sangen. Amon erteilte dann das Orakel, wieder durch „bestimmte Bewegungen“, welche der Oberpriester auslegte.

In jedem altägyptischen Tempel befand sich eine besondere Kapelle, das Allerheiligste, in welcher der Tempelgott wohnte; die bis zwei Fuß hohe Figur des Gottes stand inmitten jener reichgeschmückten Barke, welche eben bei Prozessionen und an großen Festtagen bei Gesang und Musik herumgetragen wurde.

Das Schiffchen des heiligen Schech ist nun nichts anderes, als die Barke der altägyptischen Götter; — die Religionsfirmen wechseln, aber die kultlichen Formen, Sinnbilder, Feste, Opfer, musikalischen Huldigungen und Interessen der Priester bleiben.

An die Schlagbecken, mit welchen bei religiösen Festen die alten Aegypter den rhythmischen Lärm besorgt hatten, gemahnen bei den Schechfesten die Riesenpauken, welche auf dem Rücken von Kamelen liegen und mit schweren Schlägeln bearbeitet werden.

Die Aegypter haben, wie schon angedeutet wurde, bei ihren religiösen Festen neben dem Genuß die Qual, die Selbstgeißelung gestellt; — diese Uebung hat sich erhalten, denn die Moslems vergönnen sich zwar bei ihren Heiligenfesten manches Vergnügen und manchen Leckerbissen; allein sie trüben sich, um Allah zu zeigen, daß sie seinetwegen sich auch mißhandeln können, die Festlust mit selbstgewählten körperlichen Anstrengungen, welche bis zur vollständigen Erschlaffung der Körperkräfte, ja bis zur völligen Bewußtlosigkeit führen. Man sieht auch darin, daß die Grundtöne religiöser Ueberzeugungen und der Formen, in welchen sie sich äußern, Jahrtausende hindurch nachklingen.

Im Nillande ist gegenwärtig eine Religionsübung im Schwung, welche Zikr genannt wird, wobei Musik auch eine Rolle spielt. Die frommen Teilnehmer an diesem Andachtsturnen bilden einen Kreis; der Vorsänger (Munsched) trägt eine Ode vor, welche nach Klunzingers Mitteilung bald hochpoetisch ist, bald wie das hohe Lied Salomons sehr — anschaulich schildert. Die gottbegeisterten Turner begleiten die vom Vorsänger angestimmte Melodie taktgemäß mit einem Allahrufe im tiefen Baß, den Kopf rechts und links wiegend. Bald werden die Bewegungen des Kopfes rascher; der ganze Oberkörper nimmt an den Kopfschwankungen teil und statt des Rufes Allah! — hört man ein schluchzendes: A .. A ... Allah! Dann werfen sich die Schwärmer zur Ehre Gottes auf die Kniee und bewegen immer noch im Takte Kopf und Rumpf nach rechts und links. Schließlich stehen die verzückten Akrobaten auf und drehen sich heftig um ihre eigene Achse; sie keuchen und bellen: Ha, ha, Allah! — und setzen dieses sinnlose Schwingen des Körpers so lange fort, bis sie in Krämpfen und Zuckungen bewußtlos zu Boden fallen. Sie glauben in diesem Zustande „besessen“, von einem bösen Geiste in Besitz genommen zu sein. Es ist dies allerdings ein sonderbarer Beweis der Ergebenheit in den Willen Allahs!

Erwachen die „Besessenen“ nicht selbst nach einer Zeit aus ihrer Verzückung, so schreit ihnen ein Mitleidiger das Glaubensbekenntnis des Islams ins Ohr. Wie der Betäubte dasselbe nachzusagen vermag, fährt der böse Geist aus ihm heraus, und der Zikr, die religiöse Uebung mit Gesang und Krämpfen, ist vollzogen.

Auch die Volksstämme des Sudan glauben sich bei Allah einen guten Ruf zu verdienen, wenn sie sich durch Gesang und Tanz in den Zustand der Verzückung versetzen.

Eine andere religiöse Unterhaltung, welche mit weniger Heftigkeit insceniert wird und die Tonsprache gleichfalls herbeizieht, ist die „Chatme“, d. i. die ununterbrochene Vorlesung des ganzen Koran, welche zur Vesperzeit beginnt und am nächsten Morgen aufhört. Der Vorleser des Korans ist entweder ein Schulmeister, ein „Totengräber oder ein anderer Schriftgelehrter“. Der Koran wird, wie Klunzinger versichert, im melodischen Recitativ vorgetragen, das sich zuweilen zum reinen Gesange erhebt. Die Gesellschaft, welche sich im Interesse ihres Seelenheils dieses nächtliche Vergnügen der Koranlesung vergönnt, unterhält sich über allerlei weltliche Dinge, während der Schriftgelehrte mit dem heiligen Buche kämpft. Dabei umfließt sie der Segen des göttlichen Wortes, welches zwar niemand versteht, auch der Vorleser nicht; allein das ist auch nicht nötig, da die Wahrheit des Korans über jeden Zweifel hinausgehoben sei. Jeder Versuch, über den Sinn des Korans nachzudenken, wie es die der Hölle verfallenen „Feilosufi“ thun, gilt als arge Ruchlosigkeit.

* * *

Einer anderen Form, im Interesse des ewigen Seelenglücks den Körper leiden oder sich aus Antrieben der Andacht mißhandeln zu lassen, begegnet man in jenen altägyptischen Tempelfesten, welche mit dramatischen, mythische Stoffe behandelnden Darstellungen verbunden waren. So ist ein sonderbares Gemisch von Andacht, Musik und Prügelei in jenen melodramatischen Aufführungen zu finden, welche die mythischen Kämpfe des abydenischen Osiris mit dessen Feinden vor Augen zu bringen hatten. Der böse Gott Set hat nach der Mythe den Untergang des Lichtgottes beschlossen und es ist ihm dieser Anschlag auch gelungen. Die Leiche des Osiris wurde von dessen Gattin Isis lange gesucht und endlich gefunden; sie wurde in Abydos bestattet und der tückische Set wurde von Horus, dem Sohne des Osiris, in einem Kampfe aufs Haupt geschlagen.

Dieser Kampf nun, welcher den Wechsel von Tag und Nacht symbolisiert, wurde unter Vortrag entsprechender Gesänge beim Jahresfeste des Osiris in einer allzuwahr und aufrichtig gespielten Prügelscene dargestellt. Altägyptische Denkmäler erwähnen den „Tag des großen Kampfes um Osiris willen“, ebenso wie die „schönen Prozessionen“ zu Ehren dieses Gottes und die „Feinde des Osiris“, des Lichtgottes, welcher an jedem Abend mit dem Dämon der Finsternis ringt.

Die Feier begann nach Ermann mit einem Opfer, welches der König dem Osiris, „dem Herrscher der Ewigkeit“, darbrachte; es sah der heiligen Handlung die Königin zu, „welche den Palast mit Liebe erfüllt“, während ihre Töchter musizierten, mit Klappern rasselten und mit dem Sistrum klirrten. Sechs Sänger stimmten nach einer bildlichen Urkunde ein Lied an, in welchem Gott Osiris, der vom nächtlichen Dunkel Erlösende, gefeiert wurde.

Hierauf schleppten vier Priester die unvermeidlichen Opfertische herbei und setzten sie vor die „aufrechtstehende Säule Ded“, die eine Art altägyptischer Monstranz war. Dann folgte die auf die Osirismythe sich beziehende Kampfscene: Vier Priester griffen mit erhobenen Fäusten vier Gegner an, welche zurückzuweichen schienen; ein Priester bemerkte etwas unklar, wie es sein Beruf erheischt: „Ich ergreife den Horus, den in Wahrheit glänzenden.“ Den Höhepunkt des heiligen Dramas bezeichnete ein feierliches Aneinanderprallen von fünfzehn Personen, welche sich in lebhafter Erinnerung an die Leiden des guten Osiris durch den bösen Set mit Stöcken und Fäusten Unliebes erwiesen. Diesem Andachtsakte schloß sich ein Opferschmaus mit Musik an.

Auch Herodot schildert eine solche Verbindung von Musik und körperlicher Mißhandlung, indem er des Festes in Papremis gedenkt (II. Buch, 63. Kap.); bei diesem wurde das Bild des Gottes auf einem vierrädrigen Wagen (wie jetzt die Bundeslade der Schechs) von Menschen gezogen, worauf die dramatische Erinnerung an das Handgemenge von

Horus und Set folgte. Herodot spricht von einer „hitzigen Prügelschlacht, wobei sie die Köpfe einander zerschlagen und wie ich glaube, wohl auch viele an den Wunden sterben."

Strabon meldet, daß bei Huldigungen, welche dem Lichtgotte Osiris und anderen Göttern dargebracht wurden, in Tempeln auf der Flöte und auf dem Psalter gespielt wurde. Man sieht auch auf einem altägyptischen Relief des Museums zu Leyden einen Priester, welcher auf eine Rauchpfanne Duftkörner streut, während hinter ihm fünf unbekleidete Musikanten auf Querflöten, Lauten und auf einer achtsaitigen Harfe spielen.

In Rosellinis „Monumenti civili dell' Egitto" sieht man den Gott Bes, der einem dreieckigen Instrumente in die Saiten greift, mit einer hohen Federkrone dargestellt. Bes war ursprünglich ein aus Arabien eingewanderter Gott und galt später für einen Dämon der Sinnlichkeit, welcher auf Menschenverführung ausgeht. Wie die Wasserfräulein der deutschen Mythe durch Anmut und Musik ihre Opfer herbeilocken, suchte auch Bes durch Töne zu ködern und zu unterjochen.

Daß große Feste in Aegypten ohne Musik undenkbar waren, beweist auch die Feier, welche Ptolemäus Soter II. im Jahre 86 v. Chr. zu Alexandrien gegeben hat; es traten bei diesem Feste, welches 600 000 Menschen versammelt hatte, 300 Zitherspieler und 600 Satyrn auf, welche Dionysische Lieder zum Flötenklange sangen. Zur Freude des Gottes Bes schloß das Fest mit Gelagen, Tanz und mit aphrodisischen Unterhaltungen.

Ptolemäus Philadelphos liebte gleichfalls bei seinen Prunkfesten die Mitwirkung reichbesetzter Kapellen; bei einem seiner Feste ließ er 600 Musiker, darunter 300 zitherspielende Sänger, aufziehen.

Der Ptolemäer Auletes begünstigte unbegreiflicherweise das Flötenspiel und umgab sich mit ganzen Scharen von Flötenbläsern. Waren es etwa Bußgesänge, welche von den Auleten begleitet wurden?

* * *

Bildliche Darstellungen in altägyptischen Grabkammern und Inschriften belehren uns hinreichend darüber, welche Rolle der Tonkunst bei Leichenfesten im Nillande übertragen wurde. Bei feierlichen Leichenbestattungen wurden vor allem Klagelieder von Frauen gesungen, welche bei entblößtem Oberkörper, über welchen das gelöste Haar herabflutete, die Hände über dem Kopfe zusammenschlagend — ihrer Trauer heftigen Ausdruck gaben. Die Totenpriester im Pantherfelle sprachen halb und sangen halb Gebete aus einem Buche und streuten Wohlgerüche auf eine Rauchpfanne aus Aufmerksamkeit für den „Göttervater" Nun und für den Toten selbst, welcher nach seiner Rechtfertigung vor dem Seelengerichte zum Horus oder Osiris befördert gedacht wurde.

Auf einem Bilde im Grabe des Neferhotep zu Theben (aus der Zeit der XVIII. Dynastie, 1530—1320 v. Chr.) sieht man der von Ochsen gezogenen Barke mit dem Mumienkasten mehrere Frauen des Verstorbenen folgen. Ein Verwandter des Toten wendet sich zum Steuermanne im Sprechgesang mit folgenden Worten: „Wandere nach Westen, zu dem Lande der Gerechten. Die Weiber des Schiffes weinen sehr, sehr. Im Frieden, im Frieden zum Westen, du Gepriesener! Wenn der Tag zur Ewigkeit geworden ist, so sehen wir dich wieder! Du gehst zu dem Lande, wo die Menschen einander gleichgemacht sind!"

Die inschriftlich beurkundete Klage der Gattin des Dahingeschiedenen erfaßt das Mitgefühl, denn sie ruft dem geliebten toten Manne nach: „Ich bin deine Schwester in Gott; du Großer, verlasse mich nicht! Du bist so schön, mein guter Vater. Daß ich nun fern von dir bin, was soll dies? Nun gehe ich allein. Der du so gern mit mir gesprochen hast, du schweigst nun und redest nicht."

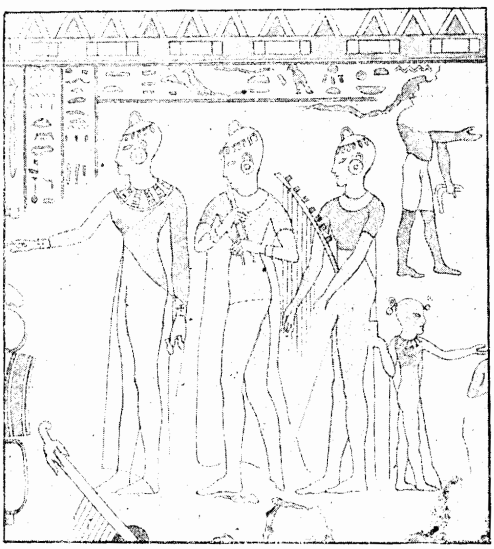
In diese gerade ihrer Einfachheit wegen rührende Wehklage der Gattin mischte sich der Trauergesang der leidtragenden Frauen, welche sich Staub auf das Haupt streuten, sich die Brust zerschlugen und riefen: „Wehe, das Unglück!" Den Sängerinnen des Leichenzuges schlossen sich auch Tänzerinnen an.

Ein Relief in Theben aus der Zeit der XIX. Dynastie führt acht „Tanzschwestern" vor, hochgewachsene schlanke Mädchen, welche auf runde Handpauken schlagen, und lange durchsichtige Gewänder tragen, welche die Körperformen nicht bloß erraten lassen. Sie tanzen nicht minder temperamentvoll als zwei jüngere unbekleidete Mädchen mit Klappern

in den Händen und mit enganliegenden Mützen auf dem Kopfe. Sie führen einen Tanz zu Ehren des Toten auf, denn vor ihnen steht die Mumie und die Klagefrauen drücken knieend und lebhaft nach dem Kopfe greifend ihr Leid aus.

Die Abbildung XX stellt nach einem Wandgemälde einige Frauen dar, welche in einer Grabkammer dem Toten einen Besuch abstatten und ihm auf ihren Instrumenten eine Begrüßung widmen.

Einen Blick auf die musikalischen Zustände Aegyptens im vierten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung zu werfen gestattet uns ein im Pyramidenfelde von Gizeh befindliches Grabgemälde des Priesters Imai. Dieser nennt sich inschriftlich „Oberreiniger des Ptahtempels zu Memphis“. Da dem Hause Gottes nichts Unreines nahen durfte, so war es ein Hauptgeschäft der Priester, den Tempel reinzuhalten. Im Grabe dieses Zeitgenossen des Königs Cheops ist nun auf einer Freske eine Totenfeier, ein musikalisches Requiem dargestellt. Ein Harfner begleitet knieend den Gesang von sechs Frauen, deren Vortrag ein Vorsänger leitet; zu dem Gesange führen vier Männer einen sakralen Kummertanz auf. Was den Göttern recht sein konnte, mußte den Toten billig erscheinen und so wurde den Göttern und Dahingeschiedenen zur Ehre und zum Vergnügen getanzt. Wie beim Vortrage der religiösen Trauerlieder der Gesang sich rhythmisch gliederte, so haben sich die Sänger selbst auch rhythmisch bewegt.



XX. Ein musikalischer Gruß an die Toten.

Auf einem Wandgemälde zu Theben sieht man wieder Frauen, welche einem Toten in dessen ewiger Wohnstube Eßwaren, Getränke und Loblieder darbringen; die letzteren werden auf einer langhalsigen Laute mit einem schmalen Hallraum begleitet. Dieses Instrument, im Altägyptischen nofer genannt, sehen wir in der Hand eines Fräuleins auf Abbildung XXI. Das Bild dieser Lautenschlägerin wurde in einem Felsengrabe zu Abd-el-Kurna gefunden; — es liegt ein eigentümlicher Liebreiz auf dieser Gestalt, deren Bekleidung im Sinne ritueller Vorschriften keine ernste Verhüllung bedeutet. Das Mädchen mit dem nofer in der Hand trägt ein feines Köpfchen auf der Schulter, sechs Reihen bunter Glasperlen auf dem Halse und Goldspangen auf dem Arme. Originell ist die über die Stirne herabhängende Lotosblüte und einnehmend der Ernst in dem hübschen Gesichte der Lautenspielerin. Es scheint nach diesem düsteren Ausdruck zu urteilen, eine Totenklage zu sein, welche sie auf ihrer Laute begleitet.

Bei Begräbnissen und Totenfesten stand im alten, mittleren und neuen Reiche die Vokalmusik in erster Linie; es wurden die Verdienste und Tugenden des Verstorbenen in Hymnen gefeiert, deren Texte zum Teile erhalten sind. Schlanke Mädchen sangen bei Harfenklang dem Toten ein Abschiedslied, ein requiescat in pace nach. Bildliche Darstellungen zeigen uns auch, wie „die Feste der Ewigkeit“ zum Andenken der Toten gefeiert wurden. Die Retu begingen ihren Allerseelentag ebenso festlich wie die Christen.

Auf einer Freske wird ein totes Ehepaar thronend dargestellt, zu dessen Preis nicht nur gesungen, Harfe gespielt und mit der Klapper Takt geschlagen, sondern auch aus einer Opferschale Bier oder Wein auf den Boden gegossen wird.

Nach einem Gemälde zu Memphis wurden den Toten an ihren Festtagen nicht bloß geistige Genüsse, welche in Loblieder bei Saitenklang und Flötenschall bestanden, sondern auch leckere Eßwaren, wie Gänsebraten, Kuchen und Obst dargebracht. Der Maler des Bildes zu Memphis läßt, um die Glaubwürdigkeit der Totenbewirtung zu erhöhen, einen Mann an den geopferten Birnen riechen.

Sollte das Standbild eines Verstorbenen in einer Seitenkammer seines letzten Wohnhauses aufgestellt werden, so geschah dies nach bildlichen Beurkundungen nicht ohne einen Festzug, an welchem tanzende und singende Frauen teilgenommen hatten.

Starb ein König, so bekamen die Sänger und Sängerinnen von ganz Ober- und Unterägypten viel zu thun. Ein jeder Gau ordnete die Auslese seiner musikalischen Kräfte nach der Hauptstadt ab, wo über dem Pharao ganze Fluten von Lobliedern zusammenschlugen. Die Frauen hatten nicht nur zu singen, sondern auch bei lebhaftem Händeringen zu wehklagen, viereckige an den Seiten eingebogene Handpauken zu schlagen und Lustrationszweige zu schwingen.

War bei den alten Aegyptern die Musik eine beredte Ausdrucksform der Trauer, so ist es jetzt unter der Glaubensherrschaft Allahs im Nillande nicht minder Sitte, sich den Kummer durch Töne vom Herzen wegzuklagen.

Auch viele altägyptischen Bestattungsbräuche haben sich bis heute erhalten. Das Ableben eines Moslems wird unter lebhaften Ausrufungen und Kummergebärden, wie bei den Retu, allen Bekannten und Angehörigen der Dahingeschiedenen gemeldet. Man hört die Wehrufe: „O mein Vater und Ernährer, o Verzweiflung, o meine Kraft und Hilfe, o Kamel meines Hauses!“[1]


XXI. Eine ägyptische Lautenspielerin.

Die Frauen ziehen dunkelblaue Kleider an, lösen das Haar auf, schlagen sich die Brust und den Bauch, um dem inneren Schmerz eine Ableitung nach außen zu geben. Auch die bestellten Klagemütter lamentieren, gerade so wie bei den alten Nilbewohnern, obwohl dieses bezahlte Jammern vom Propheten verboten wurde. Gegen hergebrachte Bräuche kommt jedoch selbst ein heiliger Prophet nicht auf.

Die Totenlieder werden bei den Mohammedanern von Frauen in hoher Stimmlage gesungen. Stirbt ein Knabe vor der Beschneidung, so wird an dessen Grabe mit Trommeln, Schlagbecken und Saiteninstrumenten ein großes Getöse gemacht; man will die neidischen Gins, jene bösen Geister verscheuchen, welche den Menschen alles Ueble anthun.

Bei der Bestattung geht der Jammerchor der Frauen mit, die hierbei den äußeren Menschen nur nachlässig verhüllen; die Gemütserregung und die nicht wegzutilgende Erinnerung an einen alten Brauch entschuldigen dies. Während die Gruft zugemauert wird, singen die Leidtragenden das melodische Lied: „Gott verzeiht den Moslems und den Mosliminen“ u. s. w. Der Imam, Schulmeister oder „Leichenwaschel“ recitiert eine Rede, in welcher der Tote darüber unterrichtet wird, was er bei der Aufnahmsprüfung im Jenseits zu sagen hat. Die tückischen Prüfungskommissäre sind die Engel Nakir und Munkir, welche die Seele des Verstorbenen plagen, wenn sie die Grundlehren des Islams nicht schlagfertig aufsagen kann.

Bekanntlich war das Totenbuch der Aegypter auch nichts anderes, als eine Unterweisung in allen Prüfungsfragen beim Seelengerichte in der Unterwelt. Diese Dogmenerbschaft hat eine zähe Dauer; sie wird im Nillande seit sechs Jahrtausenden von Geschlecht zu Geschlecht übernommen.

Ein anderes Ueberkommnis ist der Trauertanz der Mohammedaner in Aegypten. Nach der Bestattung findet im Sterbehause, wie Klunzinger mitteilt, ein Tanz bei Musik statt; die Pauke wird hierbei in der „Nacht der Einsamkeit“ wacker geschlagen.

Die Hinterbliebenen werden mit der Unerbittlichkeit und Naturnotwendigkeit des Todes

[1] Das Kamel ist Symbol der Kraft und Stütze.

sowie damit getröstet, daß wenigstens sie noch am Leben seien. Ein hagerer Schulmeister singt aus dem „nicht zu bezweifelnden Buche“, aus dem Koran, einige Suren und die Verwandten des Toten halten drei Tage lang gemeinschaftliche Mahlzeiten. Vor und nach denselben stimmen Frauen immer wieder einen langsamen Klaggesang an, welcher durch Schluchzen unterbrochen wird. Die alten Aegypter haben während des Einbalsamierens der Leiche ähnliche Klagelieder gesungen.

Auch die christlichen Kopten in Abessinien haben nicht nur manchen liturgischen Gesang, sondern auch einige kirchliche Bräuche von den Aegyptern überkommen. Daß das Sistrum sich bei ihnen erhalten hat, wurde bereits erwähnt und nach den Berichten des Legaten P. Thimoteus[1] spielt bei den Begräbnissen der christlichen Abessinier lärmende Musik eine große Rolle. Stirbt ein Geistlicher oder ein Vornehmer, so wird während der Leichenfeier stark die Trommel gerührt; Männer und Frauen singen und tanzen „wie Besessene“ bei Leichenfesten geradeso, wie es bei den alten Aegyptern Uebung gewesen war.

* * *

Einen ergreifenden Eindruck machen die altägyptischen Totenlieder, deren einige auch von Ad. Ermann mitgeteilt werden. Daß Totenklagen in Aegypten von altersher gesungen wurden, bestätigt Herodot, welcher im II. Buche 79. Kap. seiner Geschichte der Grabgesänge gedenkt, durch welche der einzige Sohn des ersten Königs von Aegypten Maneros[2] bei seinem frühzeitigen Tode geehrt wurde.

Im Grabe des „seligen Königs Entuf“, aus dem alten thebanischen Herrschergeschlechte, welches nach der Geschichte Aegyptens von Eduard Meyer im Jahre 2130 v. Chr. regiert hatte, war neben dem Bilde eines Sängers folgendes Lied geschrieben:

„Die Könige, die vordem gewesen sind,
Ruhen in ihren Pyramiden,
Ebenso die Edlen und Weisen . . . .
Die da Häuser bauten, deren Stätte ist nicht mehr,
Da siehst du, was aus ihnen geworden ist . . . .
Sie sind als ob sie nie gewesen wären.
Niemand kommt von dort, der uns sagt, was aus ihnen geworden ist,
Der uns sagt, wie es ihnen geht, der unser Herz stärke,
Bis daß ihr naht dem Orte, wohin sie gegangen sind.

Mit frohem Herzen vergiß nicht dich zu vergnügen
Und folge deinen Wünschen, so lang du lebst.
Lege Myrrhen auf dein Haupt, kleide dich in feines Leinen,
Schmücke dich so schön du kannst
Und laß den Mut nicht sinken.
Folge deinem Herzen und deinen Freuden,
So lange du auf Erden lebst!
Bekümmere dein Herz nicht,
Bis daß kommt zu dir jener Tag der Klage.
Doch der, dessen Herz stille steht, hört ihre Klagen nicht
Und der, welcher im Grabe liegt, nimmt ihre Trauer nicht wahr.

Mit strahlendem Gesicht feiere einen frohen Tag
Und ruhe nicht an ihm.
Denn niemand nimmt seine Güter mit sich,
Ja niemand kehrt wieder, der dahingegangen ist.“

Ein Totenlied von ähnlicher Gedankenrichtung, welches der Harfner „bei der Begräbnis des Priesters Neferhotep gesungen hat“, lautet mit geringen Weglassungen also:

---

[1] „Zwei Jahre in Abessinien oder Schilderung der Sitten, des staatlichen und religiösen Lebens der Abessinier von P. Thimoteus“ in der „Armenischen Bibliothek, herausgegeben von Abgar Joannissiany.“ Leipzig 1888, 2. Teil.

[2] Mena' herrschte nach Ed. Meyer im Jahre 3180, nach Leo Reinisch im Jahre 3895, nach Mariette im Jahre 5000, nach Bunsen ums Jahr 3500 vor unserer Zeitrechnung.

„Wie ruhig ist dieser gerechte Fürst! ....
Die Sonne zeigt sich an jedem Morgen,
Und die Abendsonne geht unter im Westen, ...
Alle Nasen atmen die Lüfte des Morgens.
Aber die da geboren sind, allesamt,
Sie gehen zu dem Orte, der ihnen bestimmt ist.

Feiere einen frohen Tag, o Priester!
Stelle Salben und Wohlgerüche hin für deine Nase,
Kränze von Lotosblumen für die Glieder,
Für den Leib deiner Schwester, die in deinem Herzen wohnt,
Die neben dir sitzt.

Laß vor dir singen und musizieren,
Werfe hinter dich alle Sorge und denke an die Freude,
Bis daß kommt jener Tag, an welchem man fährt
Zu dem Lande, welches das Schweigen liebt.

Genieße voll und ganz das Leben, bevor dein Herz stille steht! — ist der Grundgedanke dieses Totenliedes; „nur die Freuden, die du genossen hast, besitzest du wirklich! Und noch eines kannst du erwerben, was dir nie verloren geht:

Gieb Brot dem, der kein Feld hat
Und schaffe dir einen guten Namen bei der Nachwelt für immer!"

Das Gebot der Nächstenliebe stand also vor mehr als zwei Jahrtausenden v. Chr. im Sittenkodex der alten Aegypter verzeichnet und im Totenbuche derselben werden alle Werke der „leiblichen Barmherzigkeit" klar und entschieden empfohlen. Schon deshalb ist die Papyruslitteratur von großer religionsgeschichtlicher Bedeutung.

Bezeichnend ist es im übrigen, daß in Aegypten allen Verstorbenen Klagelieder gewidmet wurden, nur Priestern nicht, weil man glaubte, daß diesen Anwälten der Götter die ewige Seligkeit ohnehin gesichert sei.

* * *

Nach dem Sonnengotte war der Pharao im Nillande das bedeutendste Machtwesen. Wurde ein König gekrönt, so gab dies Anlaß zu einer großen Feier, bei welcher Musik nicht fehlen durfte. An der Spitze des Festzuges, in welchem sich der König zu „seinem Vater Min", dem Gotte des Feldbaus, begab, schritt die Musikkapelle der Soldaten. Der Pharao, „glänzend wie die Sonne", wie es inschriftlich heißt, verließ seinen Palast, „das Haus des Lebens, der Beständigkeit und Reinheit", und wurde auf einem baldachinverhängten Thronsessel von seinen eigenen Söhnen zu dem „Hause seines Vaters Min" getragen, „um dort seine Schönheit zu schauen." Andere Söhne fächelten ihm als Wedelträger Kühlung zu. Vor dem Pharao schritten Priester mit Weihrauchpfannen, während ein Oberpriester aus einem Buche Gebete und Segenswünsche im Sprechgesange vortrug.

Gott Min war artig genug, aus seinem Tempel dem neuen Könige entgegenzuziehen der sich ja „seinen Sohn" nannte. Zwanzig Priester trugen die Statue des Gottes für Ackerbau auf einer mit kostbaren Decken behängten Bahre und fächelten ihm mit Blumensträußen und mit Wedeln kühle, dufterfüllte Luft zu.

Dem Gotte Min schritten dessen heiliges Tier, ein weißer Stier, und viele Priester mit den Abzeichen der königlichen Herrschaft voran; auch die Statuen der Könige von Ober- und Unterägypten und die Vorfahren des Pharao wurden in der Gefolgschaft Mins getragen. Nachdem sich die Prozession des Gottes und „seines Sohnes", des neuen Königs begegnet hatten, ließ man von einer Terrasse vier Gänse nach den vier Himmelsgegenden fliegen, damit sie „den Göttern und jedem melden", daß sich ein neuer König die rote und weiße Krone von Ober- und Unterägypten aufgesetzt habe. Der neue Pharao verrichtete ein Opfer, räucherte das Bild des Gottes ein, wurde „Horus, der Sohn des Isis und des Osiris" angerufen, — die Priester sangen aus den dunklen Büchern des Gottes Min

Gebete für das Wohl des neuen Herrschers und damit war der Pharao vor Göttern und Menschen in seine Würde eingesetzt.

Hierauf wurden Huldigungsgedichte gesungen. Eines dieser Gedichte, welches dem Könige Sety II. bei dessen Thronbesteigung gewidmet wurde, blieb erhalten; es ist in seiner wohldienerischen Ueberschwänglichkeit unterhaltend genug und lautet in einer Uebersetzung A. Ermanns:

„Neige mir dein Antlitz, du aufgehende Sonne,
Welche die beiden Länder mit Schönheit erhellt!
Du Sonnenscheibe für die Menschen,
Du vertreibst die Finsternis von Aegypten.
Du hast eine Gestalt wie dein Vater Ra,
Der am Himmelsgewölbe aufgeht.
Deine Strahlen dringen bis in das fernste Land.
Ruhst du aus in deinem Palaste,
So vernimmst du die Worte aller Länder,
Denn du hast Millionen von Ohren.
Dein Auge ist heller als der Stern des Himmels,
Du kannst besser sehen als die Sonne.
Was einer spricht im fernsten Lande,
Das fällt in dein Ohr,
Und wenn ich etwas thue was verborgen ist,
Dein Auge erblickt es.
O Ra, reichstes der Wesen, vom Ra erwählter,
Du Herr der Schönheit, der den Atem gibt."

Daß die Gesangs- und Musikkapellen des Königs das Krönungsfest in allen seinen Teilen verherrlicht hatten, braucht nicht besonders erwähnt zu werden.

Auch König Thutmosis III. war ein Liebling der Götter, wie es auch die Wandbilder im Tempel von Karnak bezeugen. Man sieht da, wie Se. Majestät von den Göttinnen Isis und Hathor an die Brust genommen wird, wie er von Horus und Set im Bogenschießen unterwiesen, wie er von Göttern umarmt und auf dem Schoß gehalten wird und wie der Gott des Schrifttums Thot die Kriegsthaten dieses Pharao auf den Blättern einer himmlischen Sykomore verzeichnet.

Wenn die Götter gegen einen Pharao so liebenswürdig sind, so ist es nichts als eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn der König nach einem Siege seinen himmlischen Freunden von der Kriegsbeute einen reichen Anteil widmet, wenn er ihnen, wie es auch oft geschehen ist, Edelsteine, Edelmetalle, Sklaven, Grundstücke und eroberte Städte zuwendet. Die Götter empfingen es theoretisch und die Priester verwalteten das Gewidmete zweckmäßig, sich zum Nutzen.

Thutmosis III. hat nach einem glücklichen Feldzuge ein übriges gethan; er hat seinen Beschützer Amon nicht nur reich mit Kriegsraub beschenkt, sondern auch ihm und sich zu Ehren eine Siegesfeier veranstaltet, bei welcher Tanz, Gesang und Saitenklang die Feststimmung erhöhten.

Gesungen, musiziert und getanzt wurde auch beim Feste der Nilüberschwemmung. Kein Wunder, daß der das Land befruchtende Nil zum Gott erhoben und durch schwungvolle Hymnen gefeiert wurde. In einer von dem Aegyptologen Dümichen übersetzten Ode an den Nil heißt es:

„Anbetung dir, o Nil! der du dich geoffenbart hast diesem Lande,
In Frieden kommend, um Aegypten zu beleben.
Verborgner, der du bringst, was finster ist, zum Licht,
Wie deinem Willen immer es beliebt!
Der du die vom Sonnengott erschaffenen Fluren
Mit Wasser überziehst, um zu ernähren die gesamte Tierwelt; —
Du bist es, der das Land tränkt überall,
Du, des Brotes Freund, Getreidespender" u. s. w.

Wenn man unter den altägyptischen Denkmälern Darstellungen findet, welche sich auf die Verleihung von Orden beziehen, so gedenkt man des bekannten Spruches, daß der wechselnde Mond jetzt nichts mehr neues bescheint.

Der König Chuenaten oder Amenhotep IV. war ein Reformator, dem das Ueberhandnehmen der geistlichen Gewalt, das Verehren der heiligen Tiere und der vielen Lokalgötter nicht nach Sinne war und welcher deshalb die „Ketzerei" einführte, daß nur ein Gott und zwar der Sonnengott verehrt wurde. Eine Gottheit sei für ganz Aegypten genügend. Er selbst nannte sich „Sohn und Liebling des neuen Sonnengottes". Sein Name Chuenaten bedeutet „Abglanz der Sonnenscheibe"; — der ketzerische Pharao gründete nun eine neue Hauptstadt in der Ebene von Tell el Amarna oberhalb von Beni-Hassan und verteilte an die ihm treu anhängenden Edelleute, Priester und Geheimschreiber den Orden vom goldenen Hufeisen auf Ringen. Der Freude über eine solche Auszeichnung gaben Musiker und „Tanzschwestern" im Hüftengurte lebhaften Ausdruck.

Die mit dem Hufeisenorden noch nicht Beteilten näherten sich nach einem Wandgemälde in Tell el Amarna dem königlichen Ordensspender und verneigten sich tief, wie man es noch jetzt thut, wenn man sich in Empfängen bei Hofe für eine schimmernde Verzierung des Rockes bedankt.

Auf der Darstellung eines Ordensfestes sieht man den Pharao, welcher vom Erker seines Palastes herab goldenes Geschmeide, Ringe und Halsketten unter verdiente Beamte und Feldherrn verteilt. Das Entzücken über diese königliche Gnade war sehr groß, wie es die der Ordensverleihung folgenden häuslichen Feste mit musikalischen und choreographischen Aufführungen bewiesen.

Es wurden auch Erntefeste im alten Aegypten gefeiert, bei welchen die Tonkunst die Grundkosten der Unterhaltung zu bestreiten hatte. Bei Festen der Göttinnen Hathôr und Bast, welche als Beschützerinnen der Fruchtbarkeit gefeiert wurden, hat man zu Liedern getanzt und Kränze gewunden. Auf einer Freske sieht man Tänzer, welche bei einem Erntefeste mit Klappern sich den Takt zu ihren Bewegungen schlagen.

Bei den alten Aegyptern konnten auch häusliche Feste ohne Gesang, Flöten-, Lauten- und Harfenspiel kaum gedacht werden. Das Wandgemälde eines thebanischen Grabes, jetzt im britischen Museum, stellt mit einer nichts verschweigenden Aufrichtigkeit ein ägyptisches Hausfest dar. Es wurde einem jeden Sinnesorgan ein Genuß vergönnt: Den Ohren wurden melodische Töne, der Nase Wohlgerüche und dem Gaumen Leckerbissen geboten. Die Frauen der Gesellschaft waren insofern gegeneinander artig, als sie sich wechselseitig Blumen zum Beriechen vorhielten. Dienerinnen, deren Kopf, Hals und Arm reich geschmückt sind, während ihre ganze Bekleidung nur aus einem Gürtel um die Hüfte besteht und braune Knaben reichten in flachen Schalen den Festgästen Erfrischungen. Auch stellten gebratenes Geflügel und Backwerk, Bier und Wein in bekränzten Krügen den Gästen gastronomische Freuden in Aussicht.

Auf anderen altägyptischen Wandgemälden sieht man, wie die Teilnehmer an häuslichen Festen gesalbt, bekränzt, mit neuen Halskrägen beteilt werden und wie Diener Lotosblumen auf die Locken der schwarzen Perücken legten. Gesangs- und Tanzschwestern bemühen sich die Gäste zu unterhalten, welche lebhaft zusammensprechen, sich zutrinken und ihre Blumen beriechen. Die Frauen greifen nach den Ohrringen der Nachbarin, wahrscheinlich um ihr Verbindliches über die Formschönheit ihres Geschmeides zu sagen.

Während die jungen Dienerinnen Salben, Kränze, Wohlgerüche und Wein herumtrugen, forderten sie, wie Ermann nach Quellen mitteilt, mit dem Rufe: „Feire den frohen Tag!" zum Genusse der Gegenwart auf. Diesen Zuruf wiederholten auch Sänger als Refrain ihrer munteren Gesellschaftslieder.

Daß die Genußphilosophie der Aegypter nicht ohne grämlichen Zusatz geblieben ist, meldet auch Herodot (II. B. 78. Kap.), nach dessen Mitteilung bei Gelagen reicher Leute ein gemalter Mumiensarg von einem Diener herumgetragen wurde, wobei der letztere jedem Gaste zurief: „Sieh auf diesen da und trinke und sei fröhlich; denn ein solcher wirst du nach deinem Tode sein."

Dieser eigentlich wenig erquicklichen Erinnerung an den Tod folgte das Absingen eines Trinkliedes, aus welchem immer wieder die Mumie die lustigen Zecher anblickte, immer

wieder der Gedanke an den Tod den Wert der Daseinsfreuden ins rechte Licht setzte. Ein solches Memento-mori-Trinklied lautet:

„Lege Myrrhen auf dein Haupt, kleide dich in feines Leinen,
Dich salbend mit echten Wunderdingen Gottes.
Schmücke dich so schön du kannst!
Mit strahlendem Gesicht feiere den frohen Tag und ruhe nicht an ihm,
Denn niemand nimmt seine Güter mit sich,
Ja niemand kehrt wieder, der dahingegangen."

Daß bei den häuslichen Festgelagen oft des Guten zu viel genossen wurde, wird auf den ägyptischen Sittengemälden ebenso wie auf holländischen Kirmesbildern ohne Umschweife erzählt. Er wurde in Aegypten auch ohne festlichen Anlaß gern „ein Bierhaus veranstaltet", wie die damals übliche Redensart für ein kleines Gelage hieß. Dabei erwies besonders die Jugend ihre leichtfertige Genußsucht; Ermann übersetzte folgenden Brief eines Lehrers an seinen allzuflotten Schüler:

„Man sagt mir, du verlassest die Bücher,
Und gibst dich dem Vergnügen hin,
Du gehst von Straße zu Straße; —
Der Biergeruch scheucht allabendlich die Menschen von dir,
Er richtet deine Seele zu Grunde.

Du bist wie ein gebrochenes Ruder,
Das nach keiner Seite hin gehorcht,
Du bist ein Tempelchen ohne seinen Gott,
Wie ein Haus ohne Brot . . . .

Jetzt wirst du unterrichtet, bei der Flöte zu singen,
Zu recitieren zu der Pfeife,
Im Singeton zu sprechen zur Leier,
Zu singen zur Harfe."

In der Gesellschaft des jungens Schlemmers fehlen leider auch Mädchen nicht, die ihn umarmen und bei denen „er sitzt mit Oel benetzt, einen Kranz von Mäusekraut um den Hals". Da trommelt er sich vergnügt auf den Bauch, aber wie er aufstehen will, taumelt er, fällt hin und „beschmiert sich wie ein Krokodil."

Das sind Proben altägyptischer Poesie, die nicht ohne den Reiz derber naiver Frische ist.

Der Mittagspunkt häuslicher Feste waren bei den alten Retu wie bei allen übrigen Völkern Vermählungsfeste. Leider wissen wir von den altägyptischen Hochzeiten nicht viel; es ist nur bekannt, daß die Flöte allein bei Trauungsfesten im alten Nilreiche gespielt wurde.

Es stimmt wieder zu dem Gesetze der geistigen Trägheit, zu der Volkseigenschaft des treuen Festhaltens an der einmal eingewurzelten Sitte, daß bei mohammedanischen Hochzeiten die Gäste jetzt geradeso mit Wohlgerüchen versehen werden, wie es im alten Aegypten vor fünf Jahrtausenden Brauch gewesen war. Die Hochzeitsleute werden mit Rosenwasser besprengt und mit wohlriechenden Salben eingelassen.

Natürlich ist auch bei Hochzeiten von heute im Nillande Musik die Ausdrucksform der Familienfreude. Der Bräutigam zieht unter dem Schalle kupferner Handtrommeln und einer doppelten Rohrpfeife, beim Gesange der Schulmeister und anderer Stützen der Religion vom Nachtgebete in der Moschee nach seiner Behausung. Da hält der Zug; die Sänger schließen um den Helden des Festes, der oft nicht älter ist als fünfzehn Jahre, einen Kreis und umsingen ihn beim hellen Schein der Hochzeitsfackeln. Bräutigam und Spielleute erhalten vor manchem Hause, vor welchem sie Halt machen, Erfrischungen. Es mag dies bei den alten gastfreundlichen Retu gleichfalls so gewesen sein.

Aus dem Elternhause zieht nun auch die Braut, umgeben von singenden und trillernden Mädchen und Frauen zu der Wohnung des Bräutigams, vor welchem sich das Volk mit

Sängern, Possenreißern und Tänzerinnen unterhält oder sich dem zweifelhaften Religionsvergnügen des Zikr hingibt. Der Bräutigam hebt inzwischen den Schleier der früher noch nie gesehenen Braut und findet er das oft nur zwölfjährige Mädchen liebenswert, so fangen die in der Nähe aufgestellten Frauen und Mädchen zu singen und zu trillern an und der Jubelgesang wird von der Volksmenge vor dem Festhause wiederholt.

Es kann nicht befremden, wenn dem Bräutigam an dessen Freudentage musikalisch zu Mute ist und wenn er bei einem Spaziergange mit seinen Genossen im Freien fromme Lieder singt.

Nach Ebers übernimmt bei den Vermählungsfesten in Cairo die Musik auch eine führende Rolle. An der Spitze des Zuges, welcher die von Freundinnen umgebene Braut nach dem Bade geleitet, schreiten Musikanten mit kleinen Handtrommeln, mit Flöten und Klarinetten einher und den Schluß des Zuges bilden abermals Musiker. Im Bade selbst lauscht man Sängerinnen, welche Lieder von Liebe und Sehnsucht, von Erfüllung längst gehegter Wünsche und vom Eheglück vortragen.

Nach dem Bade geht man in Unterägypten zum gemeinschaftlichen Mahle, bei welchem es wiederum nicht an Musik und Gesang fehlen darf. Den Festzug, welcher den Bräutigam einholt, begleiten zahlreiche Spielleute, deren Lungen- und Muskelanstrengung Lärm genug verursacht.

Die altägyptischen Hochzeiten mögen, wenn man von einigen rituellen Beschränktheiten des Islams absieht, mit den gegenwärtigen Vermählungsfesten viele Züge gemeinsam gehabt haben. Im Bildungs- und Entwickelungsgange der mit günstigen Naturanlagen ausgestatteten Fellahs ist ein Fortschreiten deshalb nicht möglich, weil demselben der Rückhalt des Wissens, eines zweckmäßigen Unterrichtes und gesunder politischer Verhältnisse fehlt. Dasselbe Hemmnis für das Wachsen der Aufklärung herrschte vor Jahrtausenden bereits bei den alten Retu. Deshalb blieben die Grundformen der Lebensgewöhnungen, des gemeinsamen Volksbrauchs auf derselben Stufe stehen. So kam es, daß die Moslems von heute, welche das Nilland bewohnen, von den alten Aegyptern den in jeder Beziehung unverständigen Festbrauch der Beschneidung übernommen haben. Ohne auf die Einzelheiten desselben einzugehen, sei nur hervorgehoben, daß aus dem Hause des Festknaben, unter Singen, Trillern und Paukenschlag, sich eine Frauenprozession bewegt, welche sich, nachdem der Held des Festes auf ein Roß gesetzt worden, ein großer Zug mit einer Musikkapelle anschließt, um den ganzen Ort zu durchwandeln.

Von den häuslichen Festen, welche vormals in Aegypten gefeiert wurden und noch jetzt in Uebung stehen, ist noch das Geburtsfest zu erwähnen. Das Kind wird auf einem Sieb in Prozession um das Haus des Vaters herumgetragen; während es stark gesiebt und geschüttelt wird, damit es für das ganze Leben tapfer bleibe, ertönen Cymbeln und Handpauken zu dem Gesange und zu den Jubeltrillern der Frauen, welche ihrer Freude über den Eintritt des kleinen Wesens ins Leben einen musikalischen Ausdruck geben müssen.

Beim Festmahl sorgen Sänger, Spielleute und Tänzerinnen für eine fröhliche Stimmung; das Kind wird wieder auf einem Siebe herumgereicht und angesehen und dann mit aufgelöstem Kandiszucker getauft. Mit Tönen wird der Mensch an der Schwelle des Daseins begrüßt und ein musikalischer Scheidegruß hallt ihm beim Verlassen des Lebens nach.

* * *

Der größte Teil der altägyptischen Litteratur wurde in Fellahhütten zum Unterzünden des Herdfeuers vor einigen Jahrzehnten noch verwendet; auch wurde eine Menge beschriebener Papyrusrollen verbrannt, weil sie, mit einem wohlriechenden Harze eingelassen, beim Auflohen so angenehm dufteten. Vielleicht muß man es diesem Umstande zuschreiben, daß uns von der altägyptischen Lyrik so wenig übrig geblieben ist; die wertvollen Reste derselben lassen das Eingebüßte um so schmerzlicher vermissen. Bei den altägyptischen Liebesliedern ist es das Zartempfundene, Leidenschaftliche, Glutvolle und Naivsinnliche, was uns so unmittelbar erfaßt und kräftig anspricht.

Die Bäume im Hausgarten galten den alten Retu als Vertraute der Liebenden; ihre Schatten verhüllten die Geheimnisse der Neigung und ihre Blätter flüsterten nach, was

sich die von ihren Gefühlen Unterjochten zu sagen hatten. Die Aegypter glaubten aber auch, daß sich die Seelen der Dahingeschiedenen auf die Zweige der von ihnen gepflanzten Bäume niederlassen und sich im Schatten der Sykomoren kühlen. Ein von Adolf Ermann übersetztes altägyptisches Lied lautet in einigen Bruchstücken also:

„Die kleine Sykomore,
Die sie gepflanzt hat mit ihrer Hand,
Die schickt sich an zu sprechen,
Und ihre Worte sind wie Honigseim.
Sie ist reizend, ihr Laub ist schön,
Sie ist beladen mit Früchten
Röter als Rubin.
Ihre Blätter, deren Farbe gleicht dem Glas,
Ihr Stamm hat eine Farbe wie Opal . . .
Ihr Schatten kühlt . . .
Sie sendet ihren Brief durch ein kleines Mädchen,
Die Tochter ihres Obergärtners,
Sie läßt sie eilen zu dem Vielgeliebten:
„Komm und weile im Garten . . .

(Folgen einige Verse, welche die Bewirtung des Freundes schildern.)

Komm', begehe festlich den heutigen Tag
Und den morgigen nach dem morgigen . .
In meinem Schatten sitzend.
Dein Genosse sitzt zu deiner Rechten,
Du machst ihn trunken,
Und folgst ihm, was er sagt . . .
Ich bin ja verschwiegenen Sinnes
Und sage nicht, was ich sehe
Und plaudere nicht."

Ermann hat den Sinn des Gedichtes sicher ermittelt, während Maspero in seinen „Etudes égyptiennes“ [1] sich mit der Deutung desselben schwer abfindet. Reizend sind die Liebeslieder aus dem neuen Reiche, welches bekanntlich 1530 vor unserer Zeitrechnung beginnt. Es gibt eine Sammlung „der schönen erheiternden Lieder von deiner Schwester, welche dein Herz liebt . . ." — eines dieser „schönen" Lieder spricht von einem liebeskranken Mädchen, welches auf dem Felde vergeblich nach dem „Bruder" ausschaut, den ihr Herz liebt. Keine Freude behagt ihr mehr, weder der Kuchen noch der Wein. „Was dem Munde süß ist, das ist mir wie Vogelgalle; dein Atem allein ist es, der mein Herz erquickt," bemerkt die Verliebte aufrichtig.

Die Holde verzehrt sich in Sehnsucht und wünscht lebhaft, mit dem „Bruder" auf dem Felde die Vogelfalle aufzustellen. Es sei so schön, wenn man mit dem Geliebten in der Au die Falle öffnen kann und wenn man mit ihm allein sei, allein. „Es sei zu schön, weil man ihn liebt." Das Mädchen klagt, daß sie diesmal keine Vogelbeute mache, „weil sie die Liebe ergriffen hat." Bald rückt sie offener mit der Sprache heraus:

„Du Schöner, mein Wunsch ist, mit dir zu sein,
Damit dein Arm auf meinem Arm liege . . .
Kommt mein älterer Bruder nicht heute nachts
So bin ich wie der, welcher im Grabe liegt.
Du bist meine Gesundheit, mein Leben!"

Endlich findet die von Sehnsucht Erfüllte ihren Geliebten nach peinlich durchwachter Nacht . . . .

---

[1] Romans et poésies par G. Maspero. Les chants d'amour du papyrus de Turin et du Papyrus Harris. Paris 1883.

„Da fand ich meinen Bruder in seinem Zimmer
Und mein Herz ist froh . . . .
Ich werde nicht von dir weichen,
Meine Hand bleibt mit deiner Hand,
Wenn ich ausgehe, bin ich mit dir an allen schönen Orten.“

Vielleicht hat sich schon vor Jahrtausenden die beifolgende schlichte, wehmütige Melodie einem im Texte ähnlichen Liede angeschmiegt:



Dieses Lied wird jetzt in Aegypten vom Volke gesungen. Ein Liebeslied, welches Maspero aus einem Turiner Papyrus[1] übersetzt hat, so weit es die Lücken der Handschrift zuließen, handelt abermals von einem beseelten und beredten Baum. Dieser, ein Feigenbaum, öffnet seinen Mund und seine Blätter schicken sich an zu sagen: „Uebersetze mich in den Baumgarten des Königs und begieße mich dort, ich will nicht mehr Sklave sein, der nicht einmal genug zu trinken bekommt; dann kannst du mit deinem Geliebten in meinem Schatten weilen und ich werde alles verschweigen, was ich sehen werde.“

Diese zarte Rücksicht des ägyptischen Feigenbaumes erinnert an jenes allerliebste Gedicht von Walther von der Vogelweide, in welchem die Verschwiegenheit der Waldsänger angerufen wird, die Zeugen einer Zusammenkunft mit der Geliebten waren.

Der Papyrus Harris in London enthält auch einige Liebeslieder, in welchen wie in Salomons hohem Liede poetische Sinnlichkeit blüht und glüht. Wenn man den Inhalt derselben aus dem naiv Unverhohlenen ins Kulturverschämte überträgt, so kann man einiges aus diesen Oden der Leidenschaft mitteilen. „Deine Liebe dringt in meine Seele, heißt es da, wie sich Wein mit Wasser mischt, wie Wohlgerüche am Gummi haften, wie sich Milch mit Honig mengt. Der Körper meiner Schwester ist ein Hag von Lotosknospen. Wenn meine Schwester zu mir kommt, so ist sie wie eine lebende Quelle, umgeben von blauem Lotos.“ „Ich lege mich nieder, in meinem Zimmer, denn ich bin schwer krank; und die Nachbarn werden fragen kommen, wie es mir geht. Wenn meine Schwester mit ihnen käme, würde sie die Aerzte zu Schanden machen, denn sie kennt mein Uebel.“

Ein anderes altägyptisches Liebeslied handelt von einem Mädchen, welches vor dem Hause ihren Freund erwartet und ängstlich auf den Weg blickt, den er sonst zu kommen pflegte; sie lauscht und lauscht auf jedes Geräusch und „in ihrem Herzen schweigt nicht die Unruhe wegen des Geliebten“. Endlich kommt ein Bote hastigen Schrittes und sagt ihr, daß „ihr Freund nicht frei sei und nicht kommen könne“. „Sage nur, ihn hat eine andere gefunden“ — gibt das Mädchen eifersüchtig zurück.

In einem der „lustigen und erheiternden Lieder“ heißt es: „Ich lebe davon, dich zu hören.“ „Dich sehen und dich wieder sehen, ist ein größerer Gewinn als zu essen und zu trinken.“ Einen ähnlichen Gedanken spricht ein kleines ägyptisches Trutzlied aus, in welcher die Alternative: „Lieben oder sterben!“ gestellt wird. Es lautet: „Nimmt man man mir meinen Geliebten fort, so werde ich nicht mehr essen und nicht mehr trinken und werde gleich sterben!“ Ein resoluter Entschluß, welcher über die Größe der Neigung keinen Zweifel übrig läßt.

Einen fein zugespitzten Grundgedanken enthält folgendes Lied:

„Meine Schwester hat ein Schloß,
Ein Teich liegt vor ihrem Hause,

[1] Dieser Turiner Papyrus stammt aus der Zeit der XX. Dynastie, welche zwischen 1183—1050 v. Chr. regiert hat.

Dessen Thore offen stehen.
Da kommt meine Schwester zornig heraus;
Ach wäre ich doch ihr Thürhüter,
Damit sie mich schelte. . . .
So hörte ich doch ihre Stimme, wenn sie zornig ist
Und stünde als angsterfüllter Knabe vor ihr."

Wenn die Betonung dieser Liebeslieder halbwegs auf der Höhe ihres dichterischen Wertes gestanden hat, so müssen sie recht lieblich ins Ohr gefallen sein.

Bemerkenswert ist ein Grabstein im Louvre, welcher die Schönheit einer ägyptischen Prinzessin im Tone eines Volksliedes schildert; die Königstochter wird „eine Palme der Liebe und Priesterin der Hathor genannt, deren Haar schwarz wie die Nacht, wie die Beeren eines Schlehenstrauches sind." Auch die Büste der Prinzessin wird poetisch belobt.

So viel ist sicher, daß die liebenswürdige, natürliche, sinnlich frische Unmittelbarkeit der altägyptischen Liebeslieder den meist schwülstigen und überschwänglichen erotischen Liedern der Gegenwart entschieden vorzuziehen ist, die auf Wort- und Reimspielereien, nicht auf echtes Gefühl gestellt sind, wie es etwa das folgende, der Volksliedersammlung Talvis entnommene neuägyptische Lied darthut:

„Auf! — laßt uns in Liebe berauschen,
Im Schatten des Jasmins uns ruh'n . . .
Mein Rausch entstand durch ihre Augenlider.
Als ich die Hand ausstreckte nach dem Becher,
Berauschte ich mich in ihren Augen wieder!"

Fragt man, wie das altägyptische Chorlied gesungen wurde, so wird man in dem jetzigen Brauch der Bevölkerung Oberägyptens und Abessiniens einem Bescheide auf diese Frage begegnen. Es wird dort von einer Person vorgesungen und der Chor singt nach.

* * *

Bei der Arbeit wurde von den alten Retu ebenso gesungen, wie von den Fellahin jetzt. Im Gesange wurde eine Milderung der Mühe besonders dann gefunden, wenn sich der Rhythmus des Liedes den Bewegungen des Körpers bei der Arbeit anpaßte. Schon Aristides schrieb der Musik die Fähigkeit zu, das Rudern und jede schwere Arbeit zu erleichtern und so ein Trost der Arbeiter zu werden.

Die Erfahrung, daß das taktgerechte Schreiten weniger ermüde, als das regellose Gehen, war auch in Aegypten Veranlassung, daß das Marschieren der Soldaten durch den rhythmischen Schall von Trommeln und Trompeten im Gleichmaß erhalten wurde.

Auf einem Wandgemälde in Beni Hassan aus der Zeit der XII. Dynastie (2130 v. Chr.) wird die Ankunft einer asiatischen Familie im Nilland dargestellt; die Auswanderer sind Semiten, welche so klug sind, sich auf einer achtsaitigen Lyra ein Marschlied vorzuspielen, während ihre Waffen Eseln aufgepackt sind; sie führen nebst Ziegen Frauen mit sich, deren langherabwallendes Haar mit Spangen zusammengehalten wird.

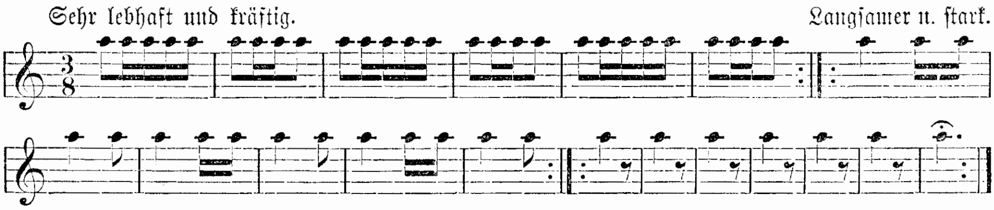
Neben einer ägyptischen Grabfreske, welche das Austreten des Getreides durch Rinder vor Augen bringt, liest man folgendes Liedchen, das ein Ochsentreiber seinen Tieren vorsingt: „Drescht für euch, drescht für euch ihr Ochsen, drescht für euch! — Drescht für euch das Stroh zum Futter und das Korn für eure Herren, gönnt euch keine Ruhe, es ist ja heute kühl."

Dieses Lied stammt aus der Zeit der XVIII. Dynastie, welche bekanntlich zwischen 1530 und 1320 v. Chr. Ober- und Unterägypten beherrschte.

Kein Zweifel, daß die alten Retu ebenso nach dem Takte eines Liedes ruderten, wie es jetzt noch geschieht. Fétis teilt folgenden Wechselgesang des Steuermannes und der Ruderer mit, welcher Jahrtausende alt sein mag:



Adrien de la Fage weist auf eine musikalische Absonderlichkeit hin, welche darin besteht, daß Taglöhner im heutigen Aegypten bei der Arbeit die Dauer ihrer körperlichen Bewegungen mit dem wechselnden Zeitwerte desselben Tones in Einklang bringen, den sie beharrlich aber ohne Grazie immer wieder singen und zwar so:

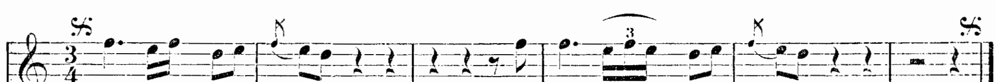


Einfacher kann ein musikalischer Ausdruck nicht mehr sein, als dieses Festsitzen oder vielmehr Schaukeln auf dem a.

Einen ähnlichen Zweck verfolgt folgendes Arbeiterlied der Fellahs, welches im Springen über zwölf Töne eine kühne Ausdauer zeigt:



Die Arbeiter, welche aus dem Nil Wasser schöpfen, singen ebenfalls, um sich die Zeit zu vertreiben und die Arbeit zu erleichtern. Kein Wunder, wenn der Eintönigkeit ihrer Verrichtung die Eintönigkeit der hierbei gesungenen Weise treu zur Seite steht, deren eine hier folgt:



Es ist eine Art urtümlicher Tonmalerei, wenn die Nilmatrosen beim Flottwerden einer Barke eine chromatische Tonleiter nach abwärts singen. Wie Villoteau meldet, wird das ebenso langsame als knarrende Fortbewegen eines Schiffes vom nachstehenden Gesang begleitet:



Ein freundlicher Zufall hat uns ein ägyptisches Arbeiterlied aus der V. Dynastie (2830—2530 v. Chr.) erhalten. Es ist ein Lied, welches ein Hirt seinen Schafen vor-

singt, die einer alten feldwirtschaftlichen Sitte gemäß hinter dem Sämann über das vom Nilwasser gesättigte Feld getrieben wurden, damit sie die Saat in den Schlamm festtreten. Der Hirt verspottete sich selbst darin, weil er in Pfützen herumwaten müsse, wo er sich mit dem Wels unterhalten könne und sich vom Hecht „guten Tag!“ sagen lasse.

* * *

Im ägyptischen Sudan wohnen die Waganda, welche ein musikalisch sehr begabtes Naturvolk sind; die Harfe (Nanga) ist bei ihnen wie bei den alten Aegyptern ein Lieblingsinstrument, zu dessen Tönen sie ihre Lieder und ihre Tanzweisen singen.

Die Häuptlinge und Könige im ägyptischen Sudan halten sich Musikkapellen, welche den Hauptbestandteil ihres Gefolges bilden. Die Waganda singen Loblieder auf ihre politischen Oberhäupter, ferner singen sie Kriegs- und Liebeslieder sowie Totenklagen.

Ihre Musikkapellen besitzen artistische Leiter, welche für das genaue Zusammenspiel der Blas-, Schlag- und Saiteninstrumente einstehen. Der König der Waganda, Mtesa, erfreut sich eines angenehmen Daseins. C. T. Wilson und R. W. Felkin schätzen in ihrer Reiseschilderung[1] die Zahl seiner Frauen auf sieben Tausend. Se. Majestät selbst sagte den beiden Reisenden, er wisse nicht genau, wie viel Frauen er besitze; er wünscht sich nur noch eine weiße Frau zu haben; dabei wisse er allerdings, daß er beiläufig 83 Töchter und 70 Söhne ins Leben gerufen habe.

Zu den Freuden des Königs Mtesa gehört auch der Besitz einer Militärkapelle, welche sogar Messinghörner und einige Messingtrommeln führt, die bei den Befehlen der schwarzen Offiziere treffliche Dienste leisten.

Von musikgeschichtlichem Belange sind noch die Vortragsmeister und Volkssänger, welche in Aegypten die volkstümliche epische Poesie in Ehren und Uebung halten. Diese Minstrels und Rhapsoden unterhalten die niederen Volksschichten mit dem Vortrage der Abenteuer des Helden Antar; — diese Spezialisten heißen Antariden. Andere Gruppen von Volkssängern tragen unter Begleitung des Rebab Romanzen vor. Die Abuzeyden, auch eine Sonderklasse von Straßendichtern, lesen und singen aus einem zehn- und mehrbändigen Romane vor, welcher Abu Zeyd betitelt ist. Ihre Darstellungen zerfallen in Verse und in Prosa, sind zum Teile episch, zum anderen Teile dramatisch[2] und behandeln Ereignisse des III. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung.

Wenn die Helden oder Heldinnen etwas Bedeutendes zu sagen haben, so läßt sie der Recitator in gebundener Sprache ihre Ansichten und Gefühle entwickeln. Die beschwingten Stellen, welche in Versen verfaßt sind, werden beim Klange einer mit einer Saite überspannten Geige gesungen.

Im Monate Ramadan haben die Dichter, welche die Thaten des Helden Abuset beim Rebabklange feiern, ebensoviel zu thun, wie jene Vortragsmeister, welche poetische Märchen von verzauberten Prinzen und Prinzessinnen, von Ungeheuern, welche nichts anderes als Jungfrauen zum Frühstück verzehren, — die Wanderungen des verkleideten Kalifen Harum und seiner Veziere oder die Frevelthaten jüdischer Schwarzkünstler schildern. Bei den Recitationen und Gesangsvorträgen verlassen sich die ägyptischen Rhapsoden nur auf ihr Gedächtnis. Daß es auch im Altertume Sänger von epischen Gedichten gegeben hat, läßt das auf mehreren Tempelwänden verzeichnete Epos Pentaurs annehmen.

Die wandernden Erzähler, welche sich Mohhadittin nennen, wenden ihre ausschließliche Aufmerksamkeit der Geschichte des Er-Zahar, eines Helden aus dem 13. Jahrhunderte zu. Eine letzte Sonderart von Volkssängern trägt immer nur Bruchstücke aus dem Märchenbuche Seyf-El-Gezel vor, dessen Verse abgesungen werden.

Es hat sich also in Aegypten noch jene älteste Form der Geschichtsbehandlung erhalten, welche durch den Mund der Sänger den Ruhm volkstümlicher Helden von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt.

---

[1] Waganda und der ägyptische Sudan von Rev. C. T. Wilson und R. W. Felkin. II. Bände. Stuttgart 1883. Cotta.

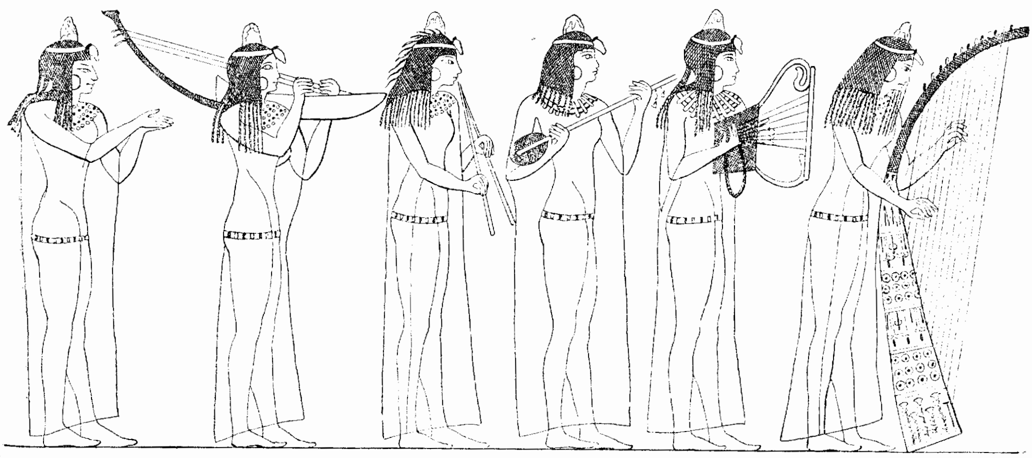
[2] Nach dem Buche: „An account of the Manners and Customs of the modern Agyptians, written in Egypt during the years 1833, 34 and 1835 by Edward William Lane. London. 2 Bände.

* * *

In Aegypten waren es wie in anderen Kulturländern Frauen, welche der Tonkunst mit besonderer Neigung nahestanden; war es doch durch ihr zarteres und lebhafteres Empfinden bedingt, daß sie nach dem Ausdruck der inneren Bewegung in Tönen suchten.

Beachtenswert ist es, daß in Wandgemälden aus dem alten Reiche (seit 3180 v. Chr.) Sängerinnen immer ohne instrumentale Begleitung singen, während Männer nie ohne die letztere ihren Sängermund aufthun. Ad. Ermann meint in seinem klar und geschmackvoll nach den Quellen der inschriftlichen und bildlichen Denkmäler verfaßten Buche über „Aegyptisches Leben im Altertum", daß dies nicht zufällig sei; die alten Retu haben eben die helle Frauenstimme gern allein, die Männerstimme jedoch lieber im Zusammenklange mit Harfen- und Flötentönen vernommen. Auch war es eine Besonderheit des Frauengesanges, daß zu demselben getanzt wurde. Die weibliche Jugend trug also meist Tanzlieder vor. Später im mittleren und neuen Reiche wurde es anders gehalten; da sangen die Frauen immer zur Harfenbegleitung und besorgten diese selbst.

Wie immer und überall, wo die Musik die ersten Schritte auf ihrem Entwicklungswege macht, haben sich auch im Lande Kemit, wie das alte Aegypten inschriftlich heißt,



XXII. Ein altägyptisches Frauenorchester.

Sänger und Sängerinnen durch Händeklatschen Takt gegeben. Ohne Händegeklatsch kein Singen; deshalb wurde auch in der ägyptischen Bilderschrift das Wort singen immer nur mit einer Hand bezeichnet.

Daß man es mit der Ausbildung in der Gesangskunst in Aegypten ernst nahm, beweist der Umstand, daß man die Mädchen nach Memphis schickte, wo sie an der dortigen Musikschule im Gesange unterwiesen wurden.

Durch die Wandbilder in Gräbern und in Tempeln ist man über die Aufgaben der Musik im altägyptischen Leben, sowie über die Beziehungen der Tonkunst zur Frauenwelt, vollständig unterrichtet. Ein Wandgemälde aus dem mittleren Reiche stellt eine etwas erregte Gesellschaft von Mädchen dar, welche nach den Lustrationszweigen in ihren Händen zu urteilen, irgend einem Gotte ihre musikalische Aufmerksamkeit darbringen; eines dieser Fräulein trägt in der Hand eine viereckige, seitlich eingeschweifte Handtrommel. Ein zweites Mädchen schlägt auf eine Trommel, eine dritte bearbeitet zur Erhöhung der Taktfestigkeit beim Gesange — wieder eine Handpauke.

Die Gewänder der Gesangsfräulein sind aus feinen Pflanzenfasern gewebt und lassen die Körperformen durchscheinen. Zum Gesange tanzen die Mädchen in keineswegs ruhigen Bewegungen; es bleibt im Dunkel, ob dieses Singen und Tanzen irgend einem Gotte eine heftige Betrübnis oder eine große Freude anvertrauen will.

Auf einem anderen Wandgemälde sieht man ein weibliches Orchester in voller musikalischer Thätigkeit; zwei Harfen, von denen eine auf der Schulter getragen und gezupft wird, eine Doppelflöte, eine Laute und siebensaitige, mit einem breiten Schallkasten versehene

Lyra sind die Tonwerkzeuge, welche da zusammenhallen, während ein Mädchen klatscht (s. Abbildung XXII).

Die Fresken in den alten Baudenkmälern des Nillandes stellen es klar,[1] daß die Aegypter kluge Lebemänner waren; die Genußphilosophen vom Nil erkannten es schon vor sechs Jahrtausenden, daß Musik, Tanz, weibliche Jugend und Schönheit, sowie feingewebte Gewänder zusammengehören, um dem kunstliebenden Zuseher und Zuhörer eine Augen- und Ohrenlust zu gewähren, daß es eine Art hat.

Die Musikfräulein tragen eng zusammenliegende Zöpfe und auf dem Kopfe eine kleine runde Kappe, sowie eine über die Stirne herabhängende Lotosknospe. Knospenhaft sind auch ihre sinnlich aufgeworfenen Lippen, nicht ohne Anmut die langgeschlitzten großen Augen und das feine Stumpfnäschen.

Auch in Aegypten wechselte übrigens die Mode, denn bald trugen die Sängerinnen und Tänzerinnen lange Perücken, bald hatten sie enganliegende Kappen über den Kopf gezogen, unter welchen natürliche Locken hervorquellen und die Wangen beschatten. Die weiten runden Ohrringe der altägyptischen Kunstfräulein haben ihre Anziehungskraft als Frauenschmuck behalten, denn sie werden noch jetzt im Abendlande (besonders in Italien) gern getragen. Der Hals der Gesangs- und Tanzschwestern war mit Ketten reich behängt, ein Brauch, welcher noch jetzt von den Ghawâzis, den öffentlichen Tänzerinnen in Aegypten, treu festgehalten wird.

Wenn die durchsichtigen Gewänder die Linien der schlanken Mädchenkörper neidlos verraten, so verläßt dies nicht die Grenzen des Keuschen und Wohlanständigen. Die Spielmädchen nehmen im übrigen durch die Zartheit ihres Alters und des Körperbaus, die Tänzerinnen durch die Anmut und Lebhaftigkeit ihrer Bewegungen für sich ein.

Musikgeschichtlich interessant sind zwei Reliefs, welche man in Tell el Amarna gefunden hat; sie stammen aus der Zeit der XVIII. Dynastie und stellen Scenen dar, in welchen der Ketzerkönig Chuenaten die Hauptperson ist. Seine Ketzereien entkeimten bekanntlich nicht etwa philosophischen Ueberzeugungen und waren selbst vom dogmatischen Standpunkte aus betrachtet sehr unbedenklich, denn Chuenaten wollte bekanntlich statt der verschiedenen Formen der Lichtgottheit nur einen Sonnengott verehrt sehen; sehr stark wurde ihm jedoch seine Gegnerschaft gegen die herrschsüchtigen Priester verdacht, von welchen alle Schöpfungen des Ketzers, der sich nur für einen Gott interessierte, zäh und grausam verfolgt wurden.

Auf dem ersten Relief sieht man den lungensüchtig aussehenden, monotheistisch gesinnten König mit langem dünnen Hals und mit spitz ausladendem Kinn der heiligen Sonne neben Frau und Tochter ein Opfer darbringen. Die Sonne senkt ihre Strahlen, welche in segnende, das Lebenszeichen (♀) haltende Hände auslaufen, auf die Häupter der frommen Familie herab. Sie hat auch allen Grund dazu, den König Chuenaten mit ihren Strahlenhänden zu segnen, denn er opfert ihr nicht bloß Blumen, sondern auch leckere Braten, Kuchen, Schweinsköpfe, Weinkrüge, Konfekt.

In der Predella dieses Flachbildes sieht man eine Gesellschaft unbekleideter Mädchen, welche auf Harfen, Lyren und Lauten spielen, der „heiligen Sonnenscheibe“ zum Preise, dann Opfergeschenke tragende Männer, Wedelträger und Priester, welche sich zu den Weinkrügen vorneigen und das edle Getränk segnen.

Die Mädchen und Frauen aus der Zeit der XVIII. Dynastie sind meist reizende Geschöpfe; die etwas schief gestellten Augen, die im sanft geschwungenen Bogen sich hinziehenden Brauen, die in den Linien anmutigen Nasen, die vollen sinnlichen Lippen, die feingebauten Glieder schließen sich zu einem günstig wirkenden Ganzen zusammen, dessen Wohllaut selbst durch eine Perücke nicht beeinträchtigt wird, welche aus einer Reihe enggeflochtener Zöpfe besteht. So ist die Königin Ameneritis, deren Statue im Museum zu Bulak verwahrt wird, eine wahre Schönheit.

Ein zweites Relief aus Tell el Amarna schildert eine häusliche Scene aus dem Palaste des Königs Chuenaten. Der Fürst sitzt auf einem Throne und die Königin, nur mit ihrer Krone bekleidet, schüttet ihrem brustkranken Gatten mit dem schmalen Gesicht und

---

[1] In dem Werke: „Histoire de l'art Egyptien d'après les monuments par Prisse d'Avennes (Paris 1878)“ findet man eine Fülle jener Wandgemälde nachgebildet, welche uns mit allen Lebensverrichtungen der Aegypter bekannt machen.

mit der Spitznase durch einen Seiher in eine vorgehaltene Schale Wein ein; — zwei Prinzessinnen, bloß in ihre Unschuld gehüllt, bedienen ihren Vater bei dessen Mahle; eine von ihnen, mit einer Lotosblüte geschmückt, hält eine Mehlspeise für ihren kranken Vater bereit.

Im Unterteil des Reliefs sieht man sechs gewandlose Mädchen, welche auf Harfen, Lyren und auf dem langhalsigen Nofer die Tafelmusik besorgen. Um den Standesunterschied zwischen den Prinzessinnen und Spielmädchen auch äußerlich anzudeuten, sind die letzteren als winzige Gestalten dargestellt. Der Unterschied des gesellschaftlichen Ranges wurde bekanntlich bei allen Kulturvölkern in bildlichen Darstellungen durch den Abstand der Körpergröße ausgedrückt.

* * *

Wie in Japan, Indien und in Babylonien hat auch in Aegypten die Priesterschaft den Einfluß weiblicher Schönheit im Tempel gelten lassen. In der altägyptischen Sündentheorie spielte das Weib nicht jene unwürdige Rolle wie in der buddhistischen, welche die Frau für eine Ablenkung von Tugendzielen, für eine Verlockung zur Sünde gehalten hat, ohne sie ihrem Naturrange und ihrem menschlichen Werte gemäß zu schätzen.

Wie sich in der ägyptischen Götterwelt überhaupt die irdischen Verhältnisse spiegelten, so wurde der Haushalt eines Gottes nach den Formen des Hoflebens eines Pharao geregelt. Wie der König eine Gemahlin und außerdem ein wohlbesetztes Frauenhaus besaß, so wurde auch — wie schon erwähnt wurde — einem jeden Hauptgotte, welchem ein besonderer Andachtspalast eigen war, eine den höchsten Ständen entnommene Gemahlin und dazu ein Harem bewilligt. Das letztere bestand im neuen Reiche,[1] in welchem man die zwingende Macht weiblicher Anmut immer zu achten wußte, aus einer Schar von Spielmädchen und Sängerinnen, die allen Ständen angehörten.

Im Harem Gottes gab es verschiedene Rangstufen bei den Sängerinnen, Harfen- und Lautenspielerinnen. Frauen aus den höchsten Ständen führten nach inschriftlicher Beurkundung den klangvollen Titel einer „obersten Buhlin des Gottes“. An der Spitze des Tempelharems stand in Theben noch eine rechtmäßige Gemahlin des Tempelgottes, welche „Gottesweib“ oder „Gotteseernährerin“ genannt wurde. Diese Würde, welche jener einer abendländischen Aebtissin nicht unähnlich war, bekleidete gewöhnlich die Königin selbst, welche als irdische Gattin Amons die Stelle der Göttin Mut vertrat und nach Ermann im Genusse besonderer politischer Ehren stand.

Später in der saitischen Epoche, welche mit der XXI. Dynastie begann (1060 v. Chr.) und bis zur XXX. Dynastie dauerte, waren diese obersten Tempelnonnen die nominellen Herrscherinnen in Theben. Ihre kultliche Verrichtung bestand darin, vor dem Gotte, welchem sie dienten, das Sistrum erklingen zu lassen, welches im ägyptischen Tempel dieselbe Rolle spielte, wie die Glocken in der Hand der katholischen „Ministranten“ bei der Messe.

Diese „Gottesfrauen“ besaßen als solche oft ein bedeutendes Vermögen, das von einem „Großen des Hauses“ verwaltet wurde.

Auf einer Freske ist eine Sängerin des Gottes Amon verbildlicht; sie hat einen Lotoszweig über den Kopf gelegt und ihre langen feingeflochtenen Zöpfe fallen ihr über die Schulter und über den zarten Hals herab, auf welchem sechs Perlenschnüre liegen; ihr Arm ist tätowiert und ihr Leib jungfräulich schlank. Die Tempelsängerin hat keinen Grund, die feinen Formen ihres anmutigen Körpers zu verbergen, da sie sich überdies der rituell vorgeschriebenen Gewandlosigkeit fügen muß.

Die Götter konnten daran ebenso wenig Anstoß nehmen, wie die vornehmen Aegypter, welche bei großen Festen von jungen Mädchen bedient wurden, deren Bekleidung nur aus einigen Halsketten, Spangen und aus einem Lederstreifen bestand, der von einem gestickten Gürtel gehalten wurde. Die Zierlichkeit der Mädchengestalten rechtfertigt diese gesellschaftliche Einführung, an welcher man im neuen Reiche ebenso Gefallen gefunden hat, wie an der schon angedeuteten Gepflogenheit, sich beim Festmahle wechselseitig mit „Oemy“, einer wohlduftenden Essenz zu salben, sich neue Halskrägen anzulegen und die Blumen auszutauschen.

[1] Das neue oder thebanische Reich, das Zeitalter der großen Eroberungen der ägyptischen Könige, begann mit der Vertreibung der Hyksos durch A'ahmes im Jahre 1530 vor unserer Zeitrechnung.

Eine Priesterin Amons, welche in der Gräberstadt Thebens dargestellt ist (aus der Zeit der XVIII. Dynastie), stellt sich der Nachwelt in einem durchsichtigen Gewande vor und trägt in der rechten Hand ein Sistrum, welches aus vier Metallstäben mit je drei Metallringen besteht. Der Handgriff des Sistrums ist mit einem Menschenkopfe verziert, der durch seine abstehenden Kalbsohren auffällt. Das Sistrum gehört zu jenen Instrumenten, welche durch den großen weithinschallenden Lärm, den sie verursachen, auf die Größe Gottes aufmerksam machen.

Daß die Aegypter viele Jahrhunderte vor den Griechen dem Bedürfnisse nachgegangen sind, den Haus- und Tempelgeräten ebenso wie Nutzobjekten kunstedle Formen zu verleihen, beweisen viele Grabmitgaben. Unter diesen sei ein altägyptischer Parfümlöffel mit einem Griff erwähnt, der von einem musikalischen Mädchen ein liebliches Idyll erzählt. Das Fräulein steht zwischen Papyrusstauden auf einem Nachen, auf welchem man im Pflanzendickicht eines überschwemmten Ufers herumzufahren pflegt; es spielt auf einer Mandora vielleicht die Begleitung zu einem jener offenherzigen Sehnsuchtslieder, deren poetischen Reiz wir bereits kennen gelernt haben und erwartet im kühlen Schatten der Papyrusstauden ihren Herzensnachbar. Die Darstellung ist mit allerliebsten Einzelheiten ausgestattet, so sitzen in den Kelchen der Lotosblumen kleine Wasservögel, ihres Daseins froh.

* * *

Nicht nur das Kunstgewerbe und die Malerei, auch die Plastik hat Vertreter der Tonkunst in den Kreis ihrer Bildungen und Darstellungen gezogen. Palma di Cesnola hat auf Cypern viele Kalksteinstatuen ägyptischer Harfner und Flötistinnen gefunden, welche im heiligen Bezirke des Tempels der Aphrodite von Golgoi als Widmung aufgestellt waren.[1]

Die ägyptischen Harfner haben sich „unserer lieben Frau" von Cypern, wie es noch jetzt in katholischen Ländern berühmten Madonnen gegenüber Sitte ist, „verlobt" und damit sie die Wünsche derselben sicher erfülle, stellten sie persönliche Stellvertreter aus Kalkstein im Tempelbezirke auf; zugleich wollten sie durch ihre plastischen Bilder von anderen Bittstellern unterschieden werden.

Da die Schutzfrau von Cypern, die Mutter aller Bedrängten und Notleidenden, einen weithin verbreiteten guten Ruf besaß, der auch nach Aegypten gedrungen ist, so haben sich dieser Göttin auch Musikmädchen aus dem Nillande im plastischen Abbilde vertrauensvoll genähert. Die sorgfältig ausgeführten Statuen, mit den breiten ägyptischen Perücken versehen, stellen Mädchen dar, welche unterstützt durch die Mundbinde (phorbeia) auf zwei verbundenen Pfeifen blasen, auf deren Löcher sie die Finger beider Hände aufsetzen. Es wird da ein gottergebenes Flötenspiel dargestellt, welches der weltberühmten barmherzigen Schutzfrau all' derjenigen gewidmet ist, die noch viel im Leben zu wünschen haben. Die Flötistin richtet ein musikalisches Gebet an die Göttin und bietet ihr das Beste, was sie leisten kann; — selbst der Liebe ergeben, hofft sie von der Liebesgöttin das Angenehmste.

Auch die in Golgoi auf Cypern gefundenen Frauenstatuen bestätigen es, daß der Mangel an Bekleidung den Göttern gegenüber ein Zeichen der Demut gewesen ist, welches noch jetzt an den Höfen der schwarzen Fürsten Afrikas der Sitte gemäß gefordert wird.

Drei Votivstatuen, welche in Golgoi gefunden wurden und jetzt im Museum zu New York verwahrt werden, sind Gestalten, welche auf den Schultern Opfertiere: Schafe und Böcke tragen; bekanntlich wurden die Widder- und Lämmerträger in der christlichen Symbolik beibehalten.

Außer den großen, auf besondere Bestellung mit Bildnistreue ausgeführten Kalksteinstatuen von Musikleuten — wurden in Golgoi aus dem Schutt auch kleine Thonstatuetten ausgegraben, welche Mädchen mit der Phorbeia und mit der Doppelpfeife am Munde darstellen. Diese plastische Fabrikware entbehrte der Merkmale persönlicher Besonderheit; diese Statuetten wollten nur Kennzeichen eines andächtigen Besuches bei der Göttin in demselben Sinne sein, in welchem noch gegenwärtig in abendländischen Wallfahrtskirchen

[1] Verbildlicht sind diese musikgeschichtlich bedeutsamen Votivstatuen in dem Werke: „A descriptive Atlas of the Cesnola-Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art. New York by Louis P. di Cesnola. 1885."

Wachsbilder niedergelegt werden, welche Kinder, Pferde, Rinder, Herzen und einzelne Körperteile darstellen, die allesamt gesund werden wollen.

* * *

Nichts natürlicher, als daß auch in Aegypten die Musik in die Beziehungen der beiden Geschlechter zu einander eingriff; — dafür sprechen die älteren Denkmäler von „schönen Sängerinnen aus dem Frauenhause“, welche die Nebenfrauen vornehmer Aegypter im „Hause der Abgeschlossenen“ waren, das man jetzt Harem nennt. Gleichwohl besaßen selbst Könige nur eine Gemahlin neben vielen Nebenfrauen, selten zwei bis drei Gattinnen. Die „rechtmäßige Gemahlin“ wurde des Gatten „liebe Frau, die Herrin des Hauses“ in den Resten des altägyptischen Schrifttums genannt.

Dieses Nebeneinander von Mono- und Polygamie erinnert lebhaft an die Verehrung eines Hauptgottes neben der gleichzeitigen Geltung vieler anderer Nebengötter, wie sie ja auch im alten Aegypten vorgekommen ist.

Die „Frauen aus dem Hause der Abgeschlossenen“ hatten beim Pharao ebenso wie bei Würdenträgern des Staates die Aufgabe, ihren Herrn durch Gesang, Saitenspiel und Tanz zu erheitern. Dieser musischen Lebensaufgabe kamen die Seitenfrauen reicher Aegypter schon in der Regierungszeit der V. Dynastie nach.[1]

Im Grabe des Hofbeamten Ti, welcher unter der V. Dynastie gelebt hat, wird das Harem desselben dargestellt, welches vor seinem Gebieter singt und tanzt. Die Nebenfrauen trugen also musikalischen Wohllaut in das Leben ihrer Gatten hinein.

Ungemein anziehend ist die Darstellung eines Frauenhauses aus der Grabkammer des Oberpriesters Ey, welcher unter der XVIII. Dynastie seines unfruchtbaren Amtes waltete. Sein Harem ist mit Frauen und Kindern reich besetzt; die Frauen essen, tanzen, spielen Harfe und ordnen sich gegenseitig das Haar. In Kammern, welche eine Zimmerflucht schließen, sieht man auf den Wänden neben Spiegeln, Lauten, vier- und fünfsaitige Lyren und dreieckige Handharfen hängen; — ein Hinweis darauf, daß die Nebenfrauen des Tempelgelehrten Ey in der That die Aufgabe hatten, durch Tonkunst das Dasein ihres Halbgatten zu verklären.

Aus Quellen der Papyruslitteratur weiß man, daß es auch im alten Aegypten ein Probejahr der Ehe, ein „Jahr des Essens“ gegeben hat, nach welchem die Ehe rückgängig gemacht werden konnte. Es war dies ein Vorbild für die leicht lösliche mohammedanische Ehe überhaupt und für die sogenannten koptischen Heiraten insbesondere, welche gegenwärtig im Nillande leider von koptischen, also von christlichen Priestern für einige Monate nicht ungern eingesegnet werden.

Auch aus diesem Umstande sieht man, daß eine Volkssitte, einmal eingeführt, Jahrtausende hindurch fortwuchert und kaum zu entwurzeln ist. Diese Zählebigkeit des einmal in den Volksbrauch Aufgenommenen spricht dafür, daß auch die musikgeschichtlichen Rückschlüsse von den musikalischen Zuständen und Gewöhnungen der Gegenwart auf die Gepflogenheiten der Vergangenheit nicht ohne logischen und thatsächlichen Halt sind.

Auf einer Darstellung wird der König Ramses III. (regierte um 1200 v. Chr.) mit seinen musikalisch gebildeten Frauen im Harem vor Augen geführt. Der Pharao nimmt einer seiner Halbfrauen beim Kinn, während sie ihm eine Blume zum Riechen artig hinhält; — in einem anderen Bildfelde unterhält er sich mit seiner musikalischen Freundin beim Brettspiel. Daß die Haremsfrauen bei Palastkonzerten nur mit Halsketten und mit Sandalen bekleidet waren, konnte dem Pharao in finanzieller Beziehung nur angenehm sein; das heiße Klima ersparte ihm viel Geld.

König Amonhotep III. (regierte um 1500 v. Chr.) hat den Fürsten von Naharina besiegt und dieser schickte ihm als Beweis der Ergebenheit seine älteste Tochter zur Frau und 317 „Musikmädchen“, die „auserlesensten der Abgeschlossenen“ oder Haremsfrauen als Geschenk.

---

[1] Nach den niedrigsten Zeitansätzen begann die V. Dynastie im Jahre 2830, nach Lepsius im Jahre 3500, nach Bunsen 3300, nach Brugsch 4000, nach Mariette 4700, nach Lauth 3800 und nach Wiedemann im Jahre 5300 vor Chr. zu regieren.

Frauen hatten nicht bloß im Palaste des Königs die Tafelmusik zu besorgen, sondern sie hatten auch bei Privatfesten die Kosten des musikalischen Vergnügens zu bestreiten. Man wird darüber durch ein Bild aus dem neuen Reiche belehrt, welches ein Festgelage schildert, das vom Schreiber des Königs Haremheb und von dessen Gemahlin Ese gegeben wurde; es waren zu dem Feste die Obersten der Hilfstruppen Sr. Majestät und deren Frauen geladen.

Die Gäste verbeugen sich vor der Hausfrau und werden mit einem musikalischen Gruße empfangen, welchen zwei Spielmädchen auf ihren Lauten ertönen lassen. Die Musik soll die Freude über das Kommen der Gäste ausdrücken. Im Hintergrunde des Festsaals sieht man einen Teil der geladenen Gesellschaft auf Klappstühlen bereits sitzen; sie wird nicht bloß mit heiteren Liedern, sondern auch mit Früchten, Kuchen und Wein bewirtet, welcher in Krügen bereit steht.

Reizend sind die kleinen, der Wirklichkeit abgelauschten Einzelheiten auch in diesem Bilde; so säugt eine der geladenen Frauen ihr Kind, während ein ungezogener Hund an den Fuß eines Stuhles angebunden ist, damit er den Gästen nicht lästig falle.

Beurteilt man den Wert einer Religion nach der gesellschaftlichen Stellung, welche sie der Frau einräumt, so war die Religion der Aegypter viel edler als der Islam. Die Frauen der alten Aegypter bewegten sich trotz des „Hauses der Abgeschlossenen" ziemlich frei, gingen unverschleiert und wurden als „Herrinnen des Hauses" sehr geachtet.

Der Islam schließt von der Moschee meist die Frau aus, welche überhaupt nicht zu beten und nicht mehr zu wissen braucht, als was für die Leitung eines Haushaltes zu wissen nötig ist, während die Frau im altägyptischen Tempel die schon geschilderte, geachtete Rolle spielte.

Nach Klunzinger weicht der Moslem in Aegypten seiner verschleierten Frau selbst auf der Straße aus, weil sie von der Religion als unreiner Gegenstand behandelt wird, dessen Berührung ein Vollbad notwendig macht.

Wenn sich mohammedanische Frauen mit Musik abgeben wollen, so haben für den Unterricht in derselben Hebammen und Baderinnen zu sorgen.

Trotz der Absperrung der Frauen im Harem wird denselben vom Moslem gleichwohl volles Mißtrauen entgegengebracht, wie es auch das Sprichwort beweist: „Die Frauen wissen ihren Liebhaber zu finden und wenn man sie in eine verschlossene Kiste sperrt."

Die alten Aegypter waren auch viel milder im Bestrafen des Bruches ehelicher Ehrbarkeit; sie schnitten der Ungetreuen nur die Nase ab, während die Moslems noch vor kurzem die Treulose ersäuften.

* * *

Bekanntlich gehörte im alten Aegypten der Tanz zu den wichtigsten Formen, unter welchen die Götter verehrt wurden; er war ein Hauptbestandteil des Kultus. Die Geheimlehre der Priester erblickte im Tanz das irdische Gemahnen an die himmlischen Bewegungen der Sterne und die geistlichen Herrn tanzten selbst um den Altar herum, auf welchem die Bildsäule des Sonnengottes stand und sangen hiebei Lieder zum Lobe der Lichtgottheit. Die Figuren des astronomischen Tanzes stellten den jährlichen und täglichen Umlauf der Gestirne um die Sonne dar.[1]

Ist ein Apisstier alt geworden, so baten ihn Priester um die Erlaubnis, ihn zur besseren Unterwelt rasch befördern zu dürfen. Hierauf ertränkten sie andächtig das Tier im Nil, sangen Hymnen und führten heilige Tänze am Ufer dieses Stromes auf. An gewissen Festtagen wurden auch auf den Straßen und im Tempel rituelle Tänze aufgeführt.

Ein religiöses Gepräge trägt auch der noch heute in Aegypten nur von Frauen aufgeführte Sârtanz. Es soll durch denselben der Ginn Sâr, der böse Geist der Frauenkrankheiten, beschworen werden. Dieser Tanz ist ein Seitenstück zu dem von Männern aufgeführten Zikr; die Frauen drehen hiebei den Oberkörper und den Kopf, dann tanzen sie wie besessen, schlagen sich selbst ins Gesicht, weinen, singen, heulen und lassen sich würgen. Dadurch glauben sie den Krankheitsdämon Sâr in die Enge zu treiben.

[1] Nach dem Buche: „Der Tanz und seine Geschichte" von Rich. Voß. Berlin 1861.

Die Aegypter wußten es früher als die Griechen, daß das Turnen der Mädchen die Glieder derselben geschmeidig und ihre Bewegungen anmutig macht; — sie wußten es, daß Gesänge und Tänze, vom zarten Geschlechte aufgeführt, ästhetische Befriedigung gewähre und statteten deshalb ihre Harems mit jungen Mädchen aus, welche nicht bloß singen, sondern auch turnen mußten, um ihren Herrn das Leben angenehm zu machen. Man sieht denn auch die lieblichen Wesen in Grabgemälden die mannigfachsten Turnkünste ausführen; Gruppentänze junger Mädchen sieht man schon in Grabfresken aus der IV. Dynastie dargestellt.

Da ohne Gesang und ohne Instrumentalmusik nie getanzt wurde, so übten Sängerinnen und Tänzerinnen immer gemeinschaftlich ihre Kunst aus, und zwar Göttern ebenso zur Freude wie Menschen zum Vergnügen.

Im alten Reiche trug der Tanz einen ruhigen und gemessenen Charakter, im neuen Reiche jedoch zog man rasche und leidenschaftliche Bewegungen vor.

Auf einem Relief im Museum zu Bulak sieht man die Leistung eines altägyptischen Ballets dargestellt; die hochgewachsenen Tanzmädchen schlagen den Takt für ihre Bewegungen auf Handpauken und mit langen Holzklappern.

Auf dem Wandgemälde eines thebanischen Grabes (jetzt im britischen Museum) sind die Tänzerinnen nur mit einem schmalen Hüftengürtel bekleidet und tragen Halsgeschmeide und Ohrgehänge; sie tanzen zu dem Klange einer Doppeloboe und klatschen den Takt dazu. Die Zuschauer des Ballets trinken Wein, nehmen Erfrischungen und genießen Blumenduft.

In der Oase Faijûm, im Rosengarten Aegyptens, hat sich bis heute die altägyptische Sitte erhalten, den Gast mit Wohlgerüchen zu bewirten; — er wird beim Eintreten in ein Haus mit Rosenwasser besprengt oder es wird ihm aus einem zierlichen Fläschchen Rosenöl auf die Hand gegossen, damit er sich Haar und Gesicht damit bestreiche.

Beim Totenfeste des Gauvorstehers Chnemhotep haben nach einem Bilde in den Grabkammern von Beni-Hassan (aus der Zeit der XII. Dynastie) Tänzerinnen mitgewirkt. Damit die Freiheit ihrer Bewegungen nicht gehemmt werde, trugen sie nur eine kurze Hose. Sie führten einen parodistischen Tanz auf; die Haare haben sie in Form der oberägyptischen Königskrone aufgebunden; eine Tänzerin hebt ein Schwert und faßt ein auf dem Boden knieendes Mädchen beim Schopf. Es wird damit jene auf Tempelwänden oft dargestellte Scene persifliert, in welcher der Pharao besiegte Barbaren bei den Haaren packt, um ihnen das Haupt abzusicheln. Dieser Tanz wurde „unter den Füßen" genannt; denn in den Inschriften jener Wandgemälde heißt es stets: „Alle Völker zusammen liegen, o König, unter deinen Füßen."

In Bezug auf die gesellschaftliche Stellung der Tänzerinnen im alten und im heutigen Aegypten zeigt sich gleichfalls eine auffallende Aehnlichkeit. Mariette Bey hat einen Papyrus, welcher zu Deir-el-Medinet bei Theben in einem christlichen Grabe gefunden wurde, für das Museum zu Bulak erworben und F. Chabas hat diesen Papyrus übersetzt.[1] Derselbe enthält das „Buch der Grundsätze" von Schreiber Ani. (Nach einem niedrigen Zeitansatz etwa aus dem Jahre 1180 v. Chr.)

In den Klugheitsregeln des weisen Schreibers Ani wird der Rat erteilt, sich vor fremden Frauen zu hüten, welche wie ein Wasser mit unbekannten Tiefen sind und ihr Netz nach Männern auswerfen. Unzweifelhaft hat da Ani „Musik- und Tanzschwestern" im Auge, welche auch jetzt noch zu den Eingebornen nicht gerechnet und als Zigeunerinnen bezeichnet werden.

Die Ghawâzis sind Zigeunermädchen, welche vormals in Kairo ihre Gesangs- und Tanzkünste glänzen ließen. Said Pascha verbannte aber diese aus der Fremde gekommenen „Kunstschwestern" aus der Hauptstadt nach Esne, Kene und Luksor; sie gehören zu derselben Sängerzunft, zu welcher auch die Erzähler gerechnet werden, weil sie ihre Vorträge zum Teile singen und mit einem Rebab begleiten.

In den Trümmern von Karnak suchen diese Tanz- und Gesangsmädchen die Fremden durch ihre Leistungen zu unterhalten, welchen ein künstlerisches Gepräge allerdings fehlt. Ebers schildert in seinem zweibändigen Prachtwerke über Aegypten diese Verbindung von Tanz, Gesang und Musik; auch J. Fahrngruber thut es in seiner Schrift „Aus dem

[1] L'Egyptologie, journal mensuel publié à Châlon-sur-Saône par F. Chabas. I. Année 1874.

Pharaonenlande" (1882 Würzburg); er ist über die Ghawâzis, über diese „weiblichen Teufel mit fliegenden Haaren und rollenden Augen" geradezu entsetzt und versichert, daß sie „nächtlicher Orgien verdächtig seien".

Schreiber Ani mag unter den „fremden Frauen", „deren Mann fern ist" und welche, wenn „sie ohne Zeugen sind, ihre Netze auswerfen" nur Musik- und Tanzmädchen gemeint haben, welche dieselbe Rolle spielten wie jetzt die Ghawâzis. Der Reisende J. Fahrngruber, der seine frommen Grundsätze besitzt, wie Schreiber Ani vor drei Jahrtausenden, ärgert sich auch sehr über die ägyptischen Liebeslieder von heute, welche „frei, deutlich und unverschämt weibliche Schönheiten schildern." Dafür anerkennt er jene Volkssänger, welche die Tugenden des Pferdes und des Kamels rühmen sowie Liebliches und Löbliches vom „Vögelein der heiligen Jungfrau Maria", von der Schwalbe, singen, die der Sage nach die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten begleitet hat.

Am anschaulichsten werden die heute so beliebten Fantasias, die Tanzunterhaltungen mit Musik und Gesang, von C. B. Klunzinger in dessen „Bildern aus Oberägypten, der Wüste und vom roten Meer" beschrieben. Die Tänzerinnen frischen ihre welken Reize mit „Josefs-Schönheit" (Schminke) auf, einige Männer spielen auf einer zweisaitigen Spindelgeige und auf einem Rohrklarinett, Frauen singen schmachtende Lieder und schlagen dazu auf Handpauken mit eingelassenen klirrenden Metallplatten.

Ebers rühmt die Reinheit, mit welcher die begleitenden Instrumente unisono spielen, während auch Klunzinger versichert, daß man in Aegypten einen Akkord, einen Zusammenklang verschiedener Töne nicht kenne. Gleichwohl seien die Aegypter ein musikalisch sehr begabtes Volk.

Die Tänzerinnen von heute schildern in ihren Bewegungen die Geschichte der Liebe: die Verfolgung, die anfängliche Sprödigkeit, die Ueberwindung derselben und die schließliche Hingabe der von Neigung Besiegten.

Wie vormals die vornehmen Aegypter die Sängerinnen und Tanzschwestern bei ihren Hausfesten sich produzieren ließen, ohne selbst zu tanzen und zu singen, so thun es auch die reichen Aegypter der Gegenwart, welche wohlgeschulte Sängerinnen, Almas, gegen Bezahlung in ihren Harems singen lassen. Es hören die Frauen zu und die Männer, die letzteren jedoch hinter Vorhängen und Gittern. Auch singen die Almas bei Hochzeiten.

Die Musikliebe der Orientalen gibt sich beim Anhören des Kunstgesanges oft in leidenschaftlicher Weise kund. Man ruft der hinter einem Vorhange die Untreue ihres Freundes beklagenden Sängerin zu: „O schlage weiter du entzückende Nachtigall!" Schlägt sie weiter, so hört man nach Ebers die Rufe: „O du süße Taube! dein Girren berausche uns länger!" Die Zuhörer schluchzen vor Rührung und hört das Girren der von ihrem Geliebten vor vielen, vielen Jahren verlassenen Sängerin endlich auf, dann werden ihr auch von Haremsfrauen Goldstücke, Ringe, Schmucksachen zugeworfen, so daß sie in die Lage kommt, beim Schwinden ihrer Stimme sich mit einem ansehnlichen Vermögen zurückziehen zu können.

Singt ein Zigeunermädchen in den Tempeltrümmern von Luksor, so wird ihr als Zeichen des Beifalls nur: „Ja salâm!" (vortrefflich!) und „Allah! Allah!" zugerufen

Eine andere Kongruenz in der ägyptischen Sitte der alten und der neuen Zeit zeigt sich auch insofern, als die Priester des alten Nillandes in den Produktionen junger Tanzmädchen nichts Verfängliches erblickten und deshalb in ihrem Hause nach den Denkmälern alle Musen, besonders jene der Tonkunst und des Tanzes, gern begrüßten.

Die gegenwärtigen Vertreter der mohammedanischen Religion, die Ulemas, sehen sich die Fantasias gleichfalls ohne Sprödigkeit an und lachen besonders bei Stellen, welchen gegenüber der abendländische Priester standesgemäß zu erröten hätte, mit unbefangener Herzlichkeit. Vielleicht ist dies beklagenswert, aber wahr ist es ebenso, wie die Vorliebe mancher europäischer Staatswürdenträger für jene ästhetischen Genüsse, welche das Ballett gewährt.

* * *

Daß die Militärmusik bei den kriegerischen Königen der beiden Reiche (Ober- und Unterägypten) eine wichtige Rolle spielte, wird von den bildlichen Urkunden gleichfalls verbürgt. Werden auf Wandgemälden die Großthaten der Pharaone dargestellt, so erblickt

man an der Spitze der Soldaten Trommler und Trompeter, Hornisten und Paukenschläger, welche ihr Schlagzeug um den Hals gehängt haben.

Für die Krieger genügten einfache Trompetensignale und rhythmischer Lärm, welcher das Gleichmaß des Marschschrittes lenkte. Die Trommeln hatten die Form länglicher Fäßchen, welche auf beiden fellüberzogenen Seitenböden geschlagen wurden; den Lärm derselben erhöhten Stäbe von Holz und von Metall, welche aneinander getrieben klirrten.

Daß der zeitgleiche Schall, welchen man durch das weithin vernehmbare Zusammenschlagen von Metallstäben erzeugte, auch bei wichtigen Arbeiten geschätzt wurde, bringt eine Abbildung in dem großartigen Bilderatlas von Lepsius vor Augen. Sie stellt den Transport einer Statue des Königs Duthotep auf einem Schlitten dar, welcher von je 43 Männern in vier Reihen gezogen wird. Auf der Statue selbst steht ein Mann, welcher das taktgerechte Ausschreiten durch Händeklatschen leitet, wobei ihn ein Krotalenschläger unterstützt, während eine dritte Person Wasser auf den Weg gießt, um denselben für den Schlitten zu glätten.

Auf die musikalische Form des Bettelns in Aegypten wurde bereits hingewiesen und jenes alten Wandbildes gedacht, auf welchem sieben blinde Sänger von einem Kapellmeister mittels einer achtsaitigen Harfe in demselben Tongeleise erhalten werden. Ebenso wurde bereits die stolze Art hervorgehoben, in welcher reiche Moslems von Bettlern um eine Gabe angegangen werden. In Kairo zumal werden, wie Ebers mitteilt, vermögende Leute an ihre Pflicht gemahnt, von ihrem Ueberflusse dem Bedürftigen, den „Lohn seiner Armut zu geben".

Mancher Bettler ruft: „Ich fordere von Gott den Preis eines Brotes" oder: „Ich bin der Geist Gottes und des Propheten, o reicher Geber Gott!" Derjenige, welcher den Bettler ausgiebig beschenkt, ist überzeugt, daß er dadurch den lieben Gott stark zu Gegendiensten verpflichte.

Gerhard Rohlfs spricht in seinem fesselnden Buche über Abessinien[1] auch davon, wie er auf altägyptischem Boden musikalisch angebettelt wurde.[2] So in Kasen, wo ein Dorfmusikant mit einem anderthalb Meter langen Tutrohr ihn anblies, um eine Gabe zu erhalten. Dieser Musiker, welcher nur zwei Töne seinem Riesenrohre zu entlocken verstand, wurde bei diesem schauderhaften Betteln von seinem Sohne unterstützt, der mit einem kleineren Kuhhorn ausgestattet war. Die beiden Tonkünstler schaukelten ihre Körper langsam hin und her, indem sie ihr Blaszeug bald hoben, bald senkten; dann legten sie sich rücklings auf den Boden und bliesen unisono den Himmel an.

Rohlfs versichert, es sei zwar dieses musikalische Betteln entsetzlich, aber auch namenlos komisch gewesen. Er gab den beiden Tutern unvorsichtigerweise einige Thaler als Ehrensold. Dies hatte zur Folge, daß ihn überall Priester mit Kirchenschellen, den Abkömmlingen des ägyptischen Sistrums, mit Kreuzen und Fahnen empfingen; sie stellten sich oft dreißig Mann hoch vor das Zelt des kühnen Reisenden, sangen Litaneien und tanzten sogar und zwar „keineswegs anständig".

Rohlfs gab in einer Stadt dem Oberpriester einige Thaler, worauf der Beschenkte, die Maria-Theresienthaler ruhig in seine Tasche versenkend, bemerkte, er sei nicht etwa des Geldes, sondern nur der Begrüßung eines Glaubensgenossen wegen gekommen. Der Erzpriester stimmte hierauf mit seinen Standesgenossen ein Loblied auf Rohlfs an und zog sich erst zurück, als er wahrnahm, daß aus dem Glaubensgenossen nichts mehr herauszuschlagen sei.

Tags darauf erschien vor dem Zelte des Afrikareisenden eine neue Abart musikalischer Bettler, welche zum Teile beritten waren. Einer der reitenden Minstrels trug ein Gewand von Goldbrokat und begleitete seinen Gesang auf einer einsaitigen Geige, Mussunko genannt; der Resonanzboden des Mussunko war mit Leder überzogen.

Rohlfs ließ dem berittenen Bettler einen Thaler reichen, um sich einer weiteren Ausbeutung zu erwehren. Der Goldbrokatsänger meinte, daß wohl ein jeder der reitenden Tonkünstler einen Maria-Theresiathaler verdient hätte, da sie so weit hergekommen seien; indessen ritten die bettelnden Barden wieder ab und gaben sich mit der kleinen Gabe zufrieden.

---

[1] „Meine Mission nach Abessinien auf Befehl Sr. Majestät des deutschen Kaisers im Winter 1880/81 unternommen von Gerhard Rohlfs." Leipzig 1883.

[2] Das altägyptische Aethiopien ist das gegenwärtige Abessinien.

Auch in der heiligen Asylstadt Aksum traten dem Abgeordneten des deutschen Kaisers Wilhelm Priester mit musikalischen Höflichkeiten entgegen, welche alle bar entlohnt wurden. Ein feierlicher Gottesdienst mit Musik und Gesang wurde für das Seelenheil Rohlfs, natürlich auf dessen Kosten, gleichfalls abgehalten.

Die abessinischen Priester segnen gern für kleine Geschenke und nehmen nach Empfang derselben mit Hymnen von dem Gesegneten Abschied. Der Erzpriester von Aksum, dessen Kirche vom heiligen Joseph mit Hilfe von Engeln bei dessen Ausflug nach Aegypten erbaut wurde, wie eine Legende versichert, schickte zur Begrüßung Rohlfs fünf Musiker, welche auf dem Boden sitzend ihre schwermütigen Weisen anstimmten; nach dem Gesange tanzten sie nach altem guten Brauch.

Der Erzpriester (Nebreid) empfing später an der Spitze von fünfhundert christlichen Priestern mit Turbanen auf den Köpfen den deutschen Reisenden, während im Hintergrunde der Kirche ein gedämpfter Gesang vernommen wurde.

Timotheus, der Legat des armenischen Patriarchen bei König Theodor von Abessinien, teilt über die Nachkommen der altägyptischen musikalischen Bettler im christlichen Abessinien gleichfalls manches Interessante mit. Die Bettler sind in Abessinien ein Gewerbsstand, welcher in mehrere Klassen zerfällt. Zur ersten Gruppe gehören jene Armen, welche besonders an Festtagen in den Häusern der Reichen vorsprechen und dem Hausherrn Loblieder und Saitenspiel widmen. Ist das Geschenk für ihre musikalisch-poetische Leistung zu gering, so singen sie Spottlieder auf den großmutlosen Hausbesitzer, welcher den Künsten kein Verständnis und keine Freigebigkeit entgegenbringt. Da es die Sitte verbietet, sich an einem Sänger zu rächen, so kommen die singenden Bettler mit heiler Haut davon und werden mitunter für ihre Spottlieder sogar belohnt.

Wird in einem Hause ein Festgelage für die Seelenruhe eines Verstorbenen gehalten, so läßt es diese Gruppe von bettelnden Tonkünstlern an Lobliedern für den Toten und für die Lebenden nicht fehlen.

Die zweite Klasse der musikalischen Fechtbrüder lassen sich in Abessinien von Frauen begleiten, welche den Kehrvers der Loblieder und Stellen aus der heiligen Schrift singen. Sie begehren und erhalten einen höheren Künstlersold als die Gruppe der Leierspieler.

Die letzte Zunft von Almosenwerbern bettelt im Namen eines Heiligen, dessen Fest gerade gefeiert wird, oder schickt reichen Leuten ein Geschenk, für welches sie eine Gegenspende von doppeltem Werte erhalten.

Die altägyptischen Bettler suchten durch Töne den Weg zum Herzen der um eine Gabe Angeflehten sicher zu finden. Von der Macht der Tonkunst dachte man auch die Toten beherrscht, denn in manchen Mastabas sieht man Darstellungen, welche dem Verstorbenen seine Güter besehen, den Feldarbeitern zuschauen, auf die Jagd in die Nilsümpfe gehen und sich an der Musik erfreuen lassen, welche die im Leben Zurückgebliebenen aufführen, während die Seele des Hingeschiedenen die Barke besteigt, um die geheimnisvolle Fahrt nach dem Jenseits anzutreten.

In der Tonkunst fanden somit die alten Aegypter eine Lust- und Trostquelle auch über dem Grabe.

* * *

Wie schon aus dem Vorangehenden einleuchtet, ist man über die altägyptischen Instrumente, welche vor vier und fünf Jahrtausenden im Gebrauche standen, so genau unterrichtet, daß man über dieselben ein reich illustriertes Buch verfassen könnte.

Zu den ältesten Tonwerkzeugen der Nilbewohner gehörte die Harfe (tebuni); man fand sie schon in dem bereits erwähnten Grabe Imais bei Gizeh abgebildet,[1] welches aus der Zeit der V. Dynastie stammt. Sänger und Sängerinnen umstehen da einen Harfner (sekbent), dessen Instrument mit sieben Saiten bespannt ist und mit einem Plektrum zum Klingen gebracht wurde. Offenbar ist es eine Trauerhymne, welche hier dem Andenken Imais bei Harfenbegleitung zugedacht wird. Nach Rosellini wurden die Harfen schon während der XVIII. Dynastie mit 13 bis 22 Saiten bezogen.

Dieses im Nillande ungemein beliebte Instrument wies die verschiedensten Formen

[1] I Monumenti dell' Egitto e della Nubia. Monumenti civili. Tom III. Pisa 1836.

auf; bald war es ein schlichtes, mit wenigen Saiten bespanntes Dreieck (Trigonon), welches in der Hand gehalten wurde, bald wurde die Harfe (gewöhnlich mit drei oder vier Saiten) von Frauen auf der Schulter getragen (siehe Abbildung XXII), bald an den Körper des Spielenden geschmiegt. Man spielte sitzend, stehend oder knieend entweder mit den Fingern oder mit einem Metallstabe auf der Harfe. Der Körper derselben war mit Zierlinien geschmückt und lief in Tier- und Menschenköpfe aus. Zuweilen erhob sich am Ende des Hallraumes ein Königskopf mit der Doppelkrone Ober- und Unterägyptens, mit dem Pschent versehen.

Der Resonanzboden war mitunter mit einem Schallloch versehen, welches die Form eines Auges hatte, eines Sinnbildes des göttlichen, den bösen Blick abwehrenden Schutzes. Diese Zauberaugen wurden auch auf Schiffskielen sowie auf Schurzfellen der Soldaten angebracht und als Amulette getragen.

Daß es auch unter den ägyptischen Göttern Harfenspieler gab, beweist eine Darstellung in einem nubischen Tempel Ptahs; dieser unterhält sich mit dem Spiel auf einer dreieckigen Harfe, die mit 24 Saiten bespannt war.

Sieht man auf alten Grabgemälden Harfenspieler, welche, den Wirbelteil des Instrumentes an die Schulter gelehnt, stehend mit beiden Händen zugleich in die Saiten greifen, so ist man fast angeregt, der Meinung entgegenzutreten, daß die Aegypter verschiedene Töne in einem Accorde nie zusammenklingen ließen.

Auch die jetzt noch im Gebrauch stehende doppelte Rohrpfeife, Zumara genannt, läßt zwei verschiedene Töne zu gleicher Zeit erklingen, den Grundton nämlich, über welchem sich der Tongang der Melodie bewegt.[1] Bei den Doppelflöten der alten Aegypter wird es nicht anders gewesen sein. Die Beduinen der Wüste spielen gleichfalls mit Vorliebe auf einer Rohrflöte, welche zwei Töne gleichzeitig vernehmen läßt, wie C. B. Klunzinger in seinen „Bildern aus Oberägypten, der Wüste und vom Roten Meere" versichert. Diese Abadi sind, nebenher erwähnt, ein merkwürdiger Volksstamm; — obwohl Bekenner des Islams, verrichten sie nicht das Bücklingsgebet, glauben nicht an das Fortleben der Seele nach dem Tode, meiden die Schwiegermütter, welche sie — gewiß mit Unrecht — Tigermüttern gleichstellen, pilgern nicht nach Mekka, führen bei Gesang und Paukenschall mit Schild, Lanze und Schwert Waffentänze auf und besingen die Tapferkeit der Helden ihres Stammes.

Ein anderes sehr altes Klangzeug der Aegypter war die Flöte, hieroglyphisch sebi geheißen; sie ist bereits auf Wandgemälden aus der Zeit der IV. Dynastie dargestellt. Daß dieses Instrument vom Gotte Osiris erfunden sein soll, wie eine bereits erwähnte Mythe mitteilt, kann uns gleichgiltig bleiben; wichtiger ist es schon, daß es im Lande Kemit Schräg-, Lang- und Doppelflöten gegeben hat und daß die letzteren nur von Frauen gespielt wurden.

Die Doppelflöte war besonders im neuen Reiche sehr beliebt und verdrängte fast die beiden anderen Arten der Flöte, welche beim Spiele entweder horizontal oder schief zur Seite gehalten wurden. Die einfache Flöte hatte sechs Tonlöcher und wurde gewöhnlich aus schwarzem Lotosholz verfertigt. Die altägyptischen Flöten bestanden nicht bloß aus Lotosstengeln oder aus anderem festem Holze, sondern auch aus Eisen, Silber und aus Elfenbein.

Man hat sogar Toten zur Erheiterung im Jenseits Flöten ins Grab mitgegeben; diese wurden auf ihren Tonumfang geprüft und man hat sie chromatisch gestimmt gefunden, und zwar auf sechs Halbtöne von A bis D und von E bis A.

Die Doppelflöte, welche geradeaus gehalten wurde, ist wahrscheinlich mit einer Zunge zur Erzeugung des Tones versehen gewesen, — war also eine Art Schalmei oder Klarinette. Man sieht sie jetzt noch in den Händen der Fellahs und arabischer Musiker.

Bekannt ist's aus den Grab- und Tempelfresken, daß die altägyptischen Priester nach Flötenmärschen einherschritten. Im Korridore des Grabes Ti liest man neben der Darstellung eines Privatkonzerts folgendes: „Diese Musik wurde ausgeführt von der Hofkapelle des Ti" und neben dem Bilde eines altägyptischen Balletts steht geschrieben: „Dieser Tanz wird ausgeführt von den Haremsfrauen." In einem dritten Bildfelde aus dem

[1] Bogumil Goltz hebt dies in seinem Buche: „Ein Kleinstädter in Aegypten" (Berlin 1870) hervor.

Leben des tugendreichen Ti sieht man auf einer Au sichelnde Manner, deren Arbeit Flötenbläser und Sänger durch den Vortrag von Ernteliedern zu erleichtern suchen.

Zu den alten Saiteninstrumenten der Aegypter gehört auch die schon besprochene langhalsige Laute, nofer, deren zwei oder drei Saiten meist mit einem Plektrum geschlagen wurden. (Siehe Abbildung XXI.) Daß ihr Bild in die Hieroglyphenschrift, als Zeichen für den Begriff „schön, angenehm" aufgenommen wurde, ist bemerkenswert. Man kann den Gebrauch des Nofer bis zur IV. Dynastie zurückverfolgen.

Die Leier kam erst in der Zeit der XVIII. Dynastie nach Aegypten, und zwar aus dem südwestlichen Asien. Man sieht sie auf einer Freske in der Hand eines tributbringenden Beduinen. Nach Ermann traten die Lyren bei den Bewohnern des Nillandes in Gebrauch, nachdem die letzteren mit den Semiten in Berührung gekommen waren. Auf einem Gemälde, welches ein Festmahl darstellt, sieht man acht Lyraspieler in voller musikalischer Thätigkeit. Die Leier (siehe Abbildung XXII) wurde im neuen Reiche ein Modeinstrument, wie es jetzt etwa die Zither ist, und zählte 5 bis 18 Saiten; die von Frauen benutzten Leiern waren klein, doch gab es auch mannshohe.

Die Trompeten der Retu besaßen nach den bildlichen Urkunden verschiedene Formen; daß ihr Schall den Marschschritt der Soldaten in Ordnung zu halten hatte, ist bekannt. Eine altägyptische Trompete besaß die Form einer Weinflasche mit kurzem dünnen Halse und mit breitem Körper. Der Schall derselben mag mehr stark als angenehm gewesen sein, denn Plutarch vergleicht ihn mit dem Geschrei eines wilden Esels.

J. Rosellini spricht zwar die Annahme aus, daß die Hausfrauen im alten Aegypten durch den Metallklang des Sistrums ihre Töchter und Dienstmädchen weckten und zum Ankleiden aufmunterten. Diese Annahme des bekannten Aegyptologen wird jedoch von anderen Altertumskennern nicht unterstützt, welche dafür halten, daß das Sistrum nicht für Alltagszwecke sondern nur beim Tempeldienste verwendet wurde.

Das Sistrumgerassel sollte, wie inschriftlich bezeugt wird, den vor der Tempelpforte versammelten Gläubigen die persönliche Anwesenheit des Gottes ankündigen, welcher bereit ist, die Bitten der Andächtigen anzuhören. Bei der „Wandlung" wird während der Messe in katholischen Kirchen gleichfalls die Gegenwart des Heilandes noch jetzt mit der Glocke der frommen Gemeinde angezeigt.

Der Sistrumgriff war gewöhnlich mit dem Kopfe eines Gottes (der Isis, des Osiris, Thot), mit einem Sonnendiskus oder mit einem Katzenkopfe geschmückt. Diese Tempelrassel bestand aus Bronze, Kupfer, Silber oder Gold; zuweilen schmückte die Handhabe derselben die Gestalt des bösen Geistes Bes oder Typhon, der auf diese Weise gezwungen wurde, den Göttern und der guten Sache derselben zu dienen.

Wenn in den vier Klapperbügeln des Sistrums ein sinnbildlicher Hinweis auf die vier Elemente erblickt wurde, so gehörte auch dies zu den Schlinggewächsen der ägyptischen Tempelmystik.

Der Schlaginstrumente der Aegypter wurde schon mehrmals gedacht; jene Trommeln, welche die Form enger Fäßchen tragen, stehen noch jetzt in Nordafrika bei den Sudanstämmen im Gebrauche. Die Aegypter benutzten auch Tonnenpauken, Schlagbecken (im Koptischen kem-kem geheißen), welche aus einer Mischung von Kupfer und Silber bestanden, hängende Metallplatten, welche mit einem Schlägel oder mit der Hand zum Tönen gebraucht wurden, und mit Köpfen verzierte Metallstäbe (Krotalen), die aneinander geschlagen wurden.

Holz- und Metallklappern sieht man auf Bildern der altägyptischen Gräber nicht bloß bei kriegerischen Aufzügen in den Händen der Soldaten, sondern sie wurden auch, wie bekannt, von „Tanzschwestern" verwendet. Ein Relief aus Kalkstein im Museum zu Bulao, nach Prisse d'Avennes „Geschichte der alten Kunst" im Stile der XIX. Dynastie gemeißelt, zeigt eine Schar von jungen Tänzerinnen mit langen Krotalen, mit deren rhythmischem Schlag sie ihre Bewegungen in Einklang setzen. Sie führen angeblich einen Trauertanz auf; ihre anmutigen Bewegungen bleiben nicht ohne Eindruck, denn man sieht ihretwegen zwei Männergruppen in Streit geraten.

Ein Turiner Papyrus stellt eine Gesellschaft von Tieren dar, welche auf den beliebtesten Instrumenten der Aegypter konzertieren (siehe Abbildung XXII). Diese satyrische Zeichnung kennt genau jenes Element der Komik, welches durch Verbindung des Ungereimten, des im Wesen Grundverschiedenen, logisch Gegensätzlichen oft schlagkräftig genug zu wirken pflegt.

Verstandlosen Tieren die Fertigkeiten verständiger Menschen zuzuschreiben, ist ungereimt und zwingt eben deshalb zum Lachen.

Das Ewigweibliche in der Musik wird durch eine schlanke Katze vertreten, welche ihre Gefühle einer Doppelflöte anvertraut; ein gemütliches Krokodil schlägt die Laute; ein Löwe würdevoll wie ein Isispriester singt eine Hymne zu den Klängen einer breiten, reichbesaiteten Lyra, während ein Esel seine Sehnsucht auf einer Harfe ausdrückt. Dieser langohrige Barde erinnert an den singenden Esel im Pançatantra, einem altindischen Fabel- und Märchenwerke; das eitle Tier hält seine Stimme für äußerst wohlklingend und beginnt, nachdem es auf einem Felde Gurken gestohlen hat, Lieder zu singen, ohne den Warnungen eines Schakals Gehör zu schenken. Dem klugen Warner sagt Meister Langohr: „Ach du kennst den Zauber der Musik nicht, weil du im Walde wohnst!" — citiert Verse, entwickelt musiktheoretische Ansichten und wird als Gurkendieb von Feldhütern durchgeprügelt.

Der Esel aus der satyrischen Darstellung des Turiner Papyrus ist fraglos ein naher Verwandter des selbstgefälligen Sängers im Pançatantra. Man findet selbst in abendländischen Missalen des Mittelalters singende und harfenspielende Esel in Randzeichnungen angebracht; nicht Verspottungssucht sondern naive Laune stellt da neben das Heilige das übermütig Lustige.

Es ist beachtenswert, daß die Nachkommen der alten Aegypter weder durch das Christentum noch durch den Islam daran gehindert wurden, die hochentwickelte Kultur einzubüßen, welche drei tausend Jahre lang vor unserer Zeitrechnung geblüht hat. Nur ein Besitz ist ihnen unverkümmert geblieben: die musikalische Begabung und die instrumentalen Mittel, dieselbe zu bethätigen und ihrer Freude an den Tönen Ausdruck zu geben.

Selbst die Bewohner des ägyptischen Sudan benützen dieselben Tonwerkzeuge, welche bei den Retu im Gebrauche standen. Nur eines scheint Sondereigentum zu sein: an Fuß- und Handgelenken befestigte Glöckchen, welche beim Musizieren taktgemäß bewegt werden. Ihre Lieder und Tanzweisen werden wegen ihres melodischen Wertes geschätzt und sollen sehr mannigfaltig sein.

Die alten Aegypter kannten ganze und halbe Töne, die diatonische und chromatische Leiter, wie es ja die Stimmung der in Gräbern gefundenen Flöten dargethan hat. Sie liebten Molltonarten, wie aus dem gegenwärtigen Stande des ägyptischen Melos geschlossen werden kann.

Nach Bogumil Goltz werden in den heutigen ägyptischen Volksliedern auch Drittel-, Viertel- und Achteltöne verwendet, was dem Gesang den Charakter einer unsäglichen Melancholie aufpräge, und lebhaft an die ergreifenden Lamentationen in jüdischen Synagogen erinnere.

Wenn ein Musikhistoriker Aegypten kurzweg die „Wiege der Tonkunst" nennt, so ist damit vielleicht zu viel behauptet. Wenn es auch bildliche und schriftliche Urkunden nicht bezeugen würden, daß im alten Aegypten die Neigung zur Musik vorhanden war, so kann man von der Weichherzigkeit, von dem lebhaften Empfinden, von der stark entwickelten Vorliebe für Musik und von der reizbaren Einbildungskraft der heutigen Fellahs auf den Besitz derselben günstigen Bedingungen für die Entwicklung des Tonsinns bei den alten Retu zurückschließen.

Leider sind die Hemmungen im freien Entfalten dieser trefflichen Naturanlagen schuld daran, daß im „Wiegenlande der Musik" diese selbst ein Kind geblieben ist, weil sie sich über die Entwicklungsstufe des Volksgesanges bis heute nicht erhoben hat.

Die Musikpflege bei den Juden.

Liest man in musikgeschichtlichen Werken Urteile über die Beziehungen der Pflege der Tonkunst zur Jahvereligion und hält man dazu die bedeutenden wissenschaftlichen Klarstellungen in der vortrefflichen „Geschichte des Volkes Israel" von Prof. Dr. Bernhard Stade (Berlin 1881), so erkennt man das Haltlose und Hinfällige jener Auslassungen, welche vor dem Erfinder der jüdischen Blasinstrumente Jubal eine tiefe Verbeugung machen und in Jahve einen Weltgott erblicken.

Es ist nicht unsere Aufgabe, auf das ungemein fesselnde und wichtige religionsgeschichtliche Moment unser Augenmerk zu richten,[1] so dankbar dies auch wäre. Wir dürfen uns nur mit der musikalischen Form beschäftigen, in welcher die Juden ihre frommen und vertrauensvollen Anrufe an Jahve richteten. Die Juden haben auch in dieser Beziehung ihre Eigenart dargethan und sie bis heute erhalten.

Bekanntlich werden zwar die Psalmen gegenwärtig von den spanischen Israeliten anders gesungen, als von den deutschen und polnischen; allein die Tongänge der synagogalen Hymnen bewegen sich auf denselben Geleisen; die Töne schreiten meist in Sekunden, selten in Terzen vorwärts; der Zeitwert der langen Silben wird durch punktierte Noten markiert; bei nachdrucksvollen Anreden an Jahve erhebt sich der Gesang von der Tonika zur Quart oder Quint hinauf. Es drückt sich in diesem kräftigen Emporstreben der Töne gleichsam das Vertrauen auf die Erhörung des gesungenen Gebetes aus.

Durch Ueberlieferung hat sich in europäischen Synagogen jener Gesang erhalten, welcher die Erinnerung an den glücklichen Auszug der Juden aus Aegypten verewigen sollte. Dieser hebräische Hagadahgesang lautet:



Beachtenswert ist es, daß der Psalm: „Beim Auszuge Israels" im katholischen Kirchengesange, abgesehen von der jüngeren Zuthat der Vorschläge, sich ganz in ähnlichen Tongängen bewegt, was bei der engen Versippung der jüdischen und christlichen Religion nicht befremden darf.

Mehr Verwunderung kann es schon erregen, wenn man zwischen schwedischen Volksliedern und den Ueberresten asiatischer, beziehungsweise altjüdischer Gesänge verwandten Tonbewegungen begegnet. Es weist diese tonliche Wahlverwandtschaft überhaupt auf alte gemeinsame Siedelstätten hin, wo man bei Notbedrängnis in derselben Tonsprache den himmlischen Vater und Machtherrn um gute Dienste und Rettung ersucht hat.

Die hebräischen Melodien, welche der zehnte Band des Berggreenschen trefflichen Volksliederwerkes enthält, sind tonlich einfache, wehmütige Anrufe des Herrn; in den meisten synagogalen Hymnen wird Gott aus tiefstem Herzensgrunde, im Bewußtsein menschlicher Winzigkeit und Hilflosigkeit um Huld und Gnade angefleht. Der Ton schmiegt sich da dem Worte innig an und die längere Notendauer entspricht der hochbetonten Silbe.

Kein Zweifel, daß sich die Reste alten jüdischen Tempelgesanges nicht mehr sicher ermitteln lassen; allein bei der Zähigkeit, mit welcher die Juden an allen Ueberkommnissen ihrer nationalen Eigenart festhalten, und ihr konservativer Rassensinn machen es durchaus wahrscheinlich, daß die alten Gesänge, welche vor der Bundeslade in Jerusalem von den Leviten vorgetragen wurden, sich zum Teile bis auf unsere Tage erhalten haben. Nicht mit Unrecht wird zugegeben, daß man in katholischen Kirchengesängen dem Toncharakter der Psalmodien der Juden aus der Zeit vor der Zertrümmerung ihres Nationalstaates wieder begegnet.

So merkt man der nachstehenden hebräischen uralten Tempelweise deutlich den Uebergang vom Sprechgesange zur reinen Melodie an:

[1] Es wird dies im zweiten Band unserer „Kritischen Geschichte der Ideale" (Leipzig, L. Fernau) geschehen.



Nach dem Gesetze der Trägheit, welches ja auch das Geistesleben beherrscht, zogen manche altjüdischen Lobgesänge aus der Synagoge in christliche Kirchen, wie ja das Christentum überhaupt viele seiner Lebenswurzeln im Judentume versenkt hält.

Wenn auch die Thatsache besteht, daß die italienischen, deutschen und spanischen Juden in ihren Tempeln die Psalmen nach verschiedenen Melodien singen, so läßt sich gleichwohl nicht bestreiten, daß die religiösen Hymnen der Juden und Christen in enger Tonverwandtschaft zu einander stehen. So singen deutsche Juden zur Ehre Jahves Lieder, welche dem gregorianischen Choral durchaus ähnlich sind.

Ein glaubwürdiger Zeuge für die Gemeinsamkeit des altchristlichen und altjüdischen Gesanges zum Lobe Gottes ist Clemens von Alexandrien; dieser erzählt, daß man zu seiner Zeit (im 4. Jahrhundert) in christlichen Kirchen die Psalmen geradeso gesungen habe wie im Tempel Salomons; bei jeder Messe seien hebräische Melodien intoniert worden. Es hat sich also auf dem Boden der Tonkunst Jüdisches und Christliches haß- und neidlos, in unbeeinträchtigter Harmonie aneinander geschlossen. So klingt in dem folgenden, für gemischten Chor gesetzten hebräischen Lobgesange gewiß eine Tempelweise nach, deren hohes Alter an ihrer Einfachheit erkennbar ist:



Leop. A. F. Arends gibt in seinem Buche: „Ueber den Sprechgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik“ (Berlin 1867) zu, daß im heutigen Synagogengesang Spuren der altjüdischen Tempelmusik zu finden seien. Er versichert, daß in der hebräischen Schrift mit ihren Vokal- und Lesezeichen gleichzeitig eine Notenbezeichnung liege und daß sich aus dieser heraus der altjüdische religiöse Gesang herstellen lasse.

Ob Arends recht hat, bleibe ungeprüft; allein das, was er in den Musikbeilagen seines Buches als alten israelitischen Tempelgesang vorführt, ist musikalisch wenig erbaulich: die religiösen Weisen, welche er auf Grund seiner Annahme „wieder herstellt“, gefallen sich in weiten Tonsprüngen. Die einzelnen Tongänge ruhen am Schlusse auf einer Septime aus, gefallen sich in Quintenschritten und scheuen auch vor einem Sprunge zur Oktave aufwärts nicht zurück. Ein Nonensatz, welchen Arends in der von ihm aufgespürten Notenschrift gefunden hat, widerspricht nicht bloß dem Charakter alter Tempelweisen, sondern auch der ruhigen Würde gesungener Gebete.

Alter Abkunft mögen die beiden nachstehenden hebräischen Tempelgesänge sein:

Nr. 1.

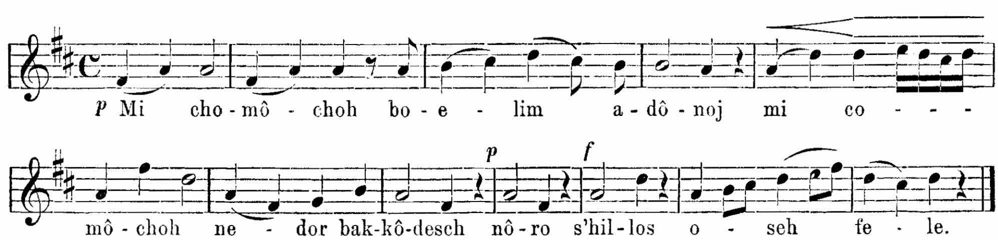


Nr. 2.



Bezeichnend ist der Oktavensprung im zweiten und dritten Takte der vorstehender Hymne, im Texte steht bei diesem Oktavenaufschritt das Wort „a-dô-noj“. Der Nationalgott der Juden wird da also mit Nachdruck angerufen.

Beachtenswert ist die angefügte jüdische Tempelweise, welche ganz den Charakter eines Volksliedes trägt. Bei den Juden bestand also, ebenso wie in Deutschland, zur Reformationszeit die Uebung, weltlichen Liedern religiöse Texte zu unterlegen. Daß diese Gepflogenheit bei den Hebräern eine uralte gewesen, beweist vollgültig die Bibel, welche die einzelnen Psalmen nach der Melodie verschiedener Volkslieder singen läßt, deren Textanfang angegeben wird. Das jüdische Tempellied lautet:



Liebeslieder, welche der schönen Frau galten, wurden so in Oden der Gottesminne umgesetzt; es konnte auch nicht anders sein, als daß dem Natürlichen erst das Uebernatürliche folgte. Es vertrugen sich da in derselben Melodie die Neigung zu einer holden Tochter Israels mit der Verehrung Jahves ganz gut.

Ein Musikästhetiker behauptet, daß die Juden ihre Gesänge von den Griechen entlehnt hätten, von dem im ganzen Altertume in musikalischer Beziehung einzig erfinderischen Volke. Bekanntlich hat es gar kein Volk nötig, sich seinen Vorrat von Liedern von einer anderen Nation zu holen, wenn auch die Gemeinsamkeit gewisser Liedweisen bei verschiedenen

Nationen zugegeben werden muß. Wie ein jedes Volk seine eigene Sprache besitzt, so verfügt es auch über seinen eigenen musikalischen Besitzstand. Die Kehle ist nicht nur zum Sprechen, sondern auch zum Singen da.

Derselbe Musikästhetiker gibt übrigens zu, daß die Recitative der jüdischen Vorsänger ursprünglich nur „ekstatische Improvisationen“ seien; wer den Vorträgen der Vorsänger in Synagogen jemals gelauscht hat, wird die Richtigkeit dieser Angabe zugeben. Sehr ansprechend ist folgende hebräische Tempelweise, welche sich durch Ueberlieferung erhalten hat:

Feierlich langsam.



Auch dieser Tempelgesang scheint mit einem weltlichen Volksliede im Melos nahe versippt zu sein.

* * *

Die Juden fanden wie jedes andere Volk in der Musik ein Mittel zum Ausdruck gesteigerten Empfindens, eines kräftig bewegten Fühlens. König David sang nicht nur, sondern tanzte auch vor dem Herrn, um ihn zu ehren; beim Tanzen spielte er zugleich auf einer dreieckigen Harfe.

Bei Festmählern, bei der Arbeit auf dem Felde, bei der Pflege der Herden, ja selbst in der Gefangenschaft ertönten die vom Saitenspiel begleiteten Gesänge der Kinder Israels. Jeremias sang bekanntlich in der babylonischen Verbannung: „An den Wassern von Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten. Unsere Harfen hängten wir an die Weiden; die uns gefangen hielten, hießen uns singen und in unserer Trauer fröhlich sein.“ „Lieber singt uns ein Lied von Zion!“ „Wie sollen wir des Herrn Lied singen in fremden Landen?“

David und Salomo liebten nicht bloß den Gesang, sondern auch die Sängerinnen, welche ihnen bei festlichen Mahlen die Seelen zu erquicken hatten. Sie gestatteten sich wie andere orientalische Herrscher den Luxus, sich große Hofkapellen zu halten, zu welchen nicht nur musikalische Jungfrauen, welche u. a. auch mit Metallbecken und mit Handtrommeln rhythmischen Lärm machten, sondern auch Sänger und Spielleute gehörten. Sirach (32, 5—9) faßte die Bedeutung der Tafelmusik am jüdischen Königshofe vom Standpunkte einer gesunden Genußphilosophie auf, indem er poetisch bemerkte: „wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet, also ziert ein froher Gesang das Mahl; wie ein Smaragd in hellem Golde funkelt, also fügen sich zu gutem Wein als Schmuck die Lieder.“ Derselbe Prophet ging in seiner Hochachtung für Musik so weit, daß er folgenden von der Bibel mitgeteilten Weisheitsspruch verfaßte: „Irre die Spielleute nicht und wenn man Lieder singt, so rede nicht darein und lade deine Meinung zu anderer Zeit aus.“

Derselbe Sirach holte seine Gleichnisse gern aus dem Festsaal, in welchem Gesang und Wein genossen wurden; so äußert er (49, 1—2): „Der Name Josias ist wie ein edles Rauchwerk aus der Apotheke; er ist süß wie Honig im Munde und wie Saitenspiel beim Weine.“

Die Legenden des Talmud bezeichnen den König Salomo gleichfalls als Sänger; eine dieser Sagen weist auf ein Mißtrauensvotum hin, welches diesem königlichen Sänger vom Himmel selbst gegeben wurde. Als er einmal an der Spitze des ganzen Volkes, so versichert die Legende, das große Fest beginnen und in den Tempel einziehen wollte, da

schlossen sich die Thore fest zu und wollten niemandem den Eingang gestatten. Vergebens stimmte König Salomo verschiedene Gebete und Gesänge an, — der Tempel blieb verschlossen; als er aber zuletzt mit lauter Stimme rief: „Herr, gedenke der Verdienste meines Vaters David!“ da öffneten sich schnell die Thorflügel und das Fest konnte seinen Anfang nehmen.“ Ob Salomo an die musikalischen Verdienste seines Vaters um den Herrn gedacht hat, wer weiß es? Der schon erwähnte Josias ist insofern musikgeschichtlich beachtenswert, als er in einem verwegenen Kampfe gegen den ägyptischen König Necho gefallen war, worauf ihm das Volk Israel in Klageliedern nachweinte. Sänger und Sängerinnen stimmten die letzteren bei Begleitung von Flöten an, welche bei den Juden, ebenso wie bei den Etruskern und Römern das Vorrecht besaßen, Trauerlieder um Hingeschiedene zu begleiten.

Die alte haltlose Klage, daß Musik verweichliche, wurde auch in Israel erhoben. Daß sich Leute, welche das Leben nur als eine günstige Gelegenheit zum Genießen auffassen, auch vorsingen und vorspielen lassen, ist richtig; allein die Musik selbst ist nicht Ursache ihrer Genußsucht; der Gesang selbst verleitet nicht zum Verschwenden, sondern die landfremden Mädchen, welche auch singen, um mehr zu gefallen.

Prophet Amos (6, 4—6) ist sehr über jene Schlemmer ergrimmt, „welche auf Lagern von Elfenbein schlafen, welche Lämmer und gemästete Kälber gern verspeisen, auf dem Psalter spielen und Lieder dichten wie David, Wein trinken und sich mit Balsam salben.“ Dieser Prophet wird im Verzehren des Kalbsbratens, im Weintrinken und im Schlagen des Psalters kaum ein sittliches Vergehen erblickt haben; gleichwohl grollt er ebenso wie Jesaias (5, 11—12) den sittlich verwahrlosten Lüstlingen, „welche vom frühen Morgen bis in die Nacht dem Weingenusse hingegeben sind, welche Harfen, Psalter, Pauken und Pfeifen in ihrem Wohlleben spielen lassen, ohne auf den Weg des Herrn und auf das Geschäft seiner Hand zu sehen.“ Auch Sirach ist auf Gesangsfräulein schlecht zu sprechen, wohl weniger deshalb, weil sie singen, sondern weil „sie böse Lüste entzünden“, wie es in der Bibel heißt.

* *
*

Die Zähigkeit, mit welcher die Juden an ihren religiösen und musikalischen Erbstücken festhalten, zeigt sich selbst darin, daß noch jetzt die alten Klaggesänge der Kinder Israels in Jerusalem vernommen werden. Es ist rührend, zu hören, daß sich die Juden das Recht an den Tempelmauern in Jerusalem klagen zu dürfen, schon wiederholt von den Türken erkauft haben; sie stehen an den 46 Meter langen und 19 Meter hohen Klagemauern und singen eine Litanei mit dem Kehrsatze: „Wir sitzen da einsam und weinen.“

Der Litanei, welche die Zerstörung des Tempels von Jerusalem und das Straucheln der Priester bedauert, folgt ein im Sprechgesange vorgetragenes Gebet.[1]

Das Klagelied, welches der sangeskundige David auf Jonathan und auf Saul gedichtet hatte, entstammt dem „Buche des Redlichen“, einer alten Liedersammlung. „Wunderbarer war mir dein Lied als Frauenliebe,“ heißt es darin; — ein poetisches Seitenstück zu dem in seiner Einfachheit großen Ausspruche: „Die Liebe ist stärker als der Tod!“

Wenn auch die Juden auf dem Gebiete der bildenden Kunst nicht schöpferisch waren, wenn sie auch in den Resten ihrer alten Litteratur kein Epos und kein Drama aufweisen, so besitzen sie gleichwohl in bezug auf Lyrik Denkmäler von unschätzbarem Werte und ihrer Poesie ging die Schwesterkunst Musik treu zur Seite.

Die alten Juden glaubten, daß ihr Jahve mit den Kindern Israels in den Kampf ziehe; das älteste Denkmal der hebräischen Poesie, das Deborahlied, ist zugleich, wie Stade hervorhebt, das älteste Zeugnis dieses Glaubens. Die Heldin Deborah hat den Feldhauptmann der Kananiter, Sissera, aus Liebe zu ihrem Volke aus dem Leben gedrängt und singt mit dem Sohne Abinoams, Barak, einen Zwiegesang zu „Ehren des Herrn, welcher Israel wieder frei gemacht hat“, wie sie auch „dem Gotte Israels aufspielen“.

---

[1] Nach dem Buche: „Aus Aegypten und Palästina — erzählt von Lorenz Hartinger (Prien am Chiemsee 1883)“ lautet dieses Gebet: „Wir bitten dich Gott, erbarme dich Sions, sammle die Kinder Jerusalems; eile Sions Erlöser, spreche zum Herzen Jerusalems; Schönheit und Majestät mögen Sion umgeben, das königliche Regiment möge wieder über Sion erscheinen“ u. s. w.

Ebenso hat die Prophetin Mirjam, Schwester Aarons, nach der Bibel dem jüdischen Volksgotte eine musikalische Danksagung dargebracht, als Pharaos Heer von den Fluten des Roten Meeres verschlungen wurde. Sie sang an der Spitze reigender Frauen, mit einer Handpauke den Takt schlagend, zu Ehren Jahves und äußerte in ihrem Dank- und Lobgesange: „Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That ausgeführt; Roß und Wagen hat er ins Meer gestürzt.“

Nach diesem Liede wird Jahve ebenfalls als mitkämpfender Oberfeldherr der Juden betrachtet und gerühmt. Es gibt Musikhistoriker, welche die Hymnen Deborahs und Miriams für die ältesten Hymnen aller Litteraturen erklären; wer die altbabylonische, indische und die Papyruslitteratur kennt, weiß, daß diese Ansicht, welche sich von Buch zu Buch schleppt, eine durchaus unrichtige ist.

Die Bibel spricht auch vom Siegesgesange der Tochter des Feldherrn Jephta, welcher die „Kinder Ammons“ besiegt hatte; sie war ihrem Vater unter Gesang und Paukenschall, begleitet von singenden und tanzenden Jungfrauen, entgegenzogen. Leider mußte sie der Vater infolge eines unklugen, Gott gemachten Versprechens opfern.

Nach der Bibel haben die Frauen und Mädchen Israels auch dem Heldenmute Davids musikalische Huldigungen dargebracht, nachdem er den Riesen Goliath niedergestreckt hatte. In den Städten Israels tanzte ihm das schöne Geschlecht unter Gesang, Paukenschlag und Saitenklang entgegen, um ihn festlich zu begrüßen; — bei ihrem Wechselgesange wiederholten sie den Kehrsatz: „Saul hat Tausend, David aber Zehntausend erschlagen.“

* * *

Das gesangsfreudige Volk der Juden hat auch bei seinen Festen religiösen und weltlichen Schlages gesungen. Jahve, der Geber alles Naturguten, wurde im Gesange zu Ostern und Pfingsten; sowie beim Frühlings-, Lese- und Herbstfeste gepriesen, an welchen die Opfergenossenschaften aus ganz Israel zu den Heiligtümern zusammenströmten. Wallfahrten und Umzüge hoben in der Volksmenge das religiöse Empfinden und schlossen ein gemeinsames Band der Andacht um die Versammelten. Im Gesange und im Zusammenklange der Instrumente bei den Festen wurde gleichsam das Aufjubeln der gequälten Herzen nach langer freudloser Arbeit vernommen. Das Bewußtsein der religiösen Zusammengehörigkeit schloß sich immer inniger an den Gedanken nationaler Gemeinsamkeit.

In der Zeit der Festfreude wurden alte Freundschaften fester geknüpft und wenn es anging, wurde Gegnerschaften ein Ziel gesetzt. Mit Recht behauptet B. Stade in seiner ausgezeichneten „Geschichte des Volkes Israel“, die Zeit der Feste und des Gottesdienstes sei eine Zeit der Erholung nach mühseliger Arbeit und nach harten Kämpfen mit den Mächten der Natur gewesen.

Der Gesang entquoll bei den Festen der von Drangsal befreiten Volksseele und drückte meist die Gefühle des Dankes für Empfangenes aus. Sollten doch auch die Opfer der Gottheit nichts anderes als Fest- und Dankesgaben darbieten. Beim Erntefeste hat man Jahve die Erstlinge des Erntesegens geopfert, zu Pfingsten jene des Weizens, am Lesefeste jene der Fruchtbäume. An dem sieben Tage dauernden Frühlingsfeste erhielt Jahve die Erstgeburten der Herden als Opferspende.

Der Gottheit nahten auch die Kinder Israels in erlesenen Formen; das Wort wurde durch Poesie und diese durch den Ton veredelt; aber auch das Schöne in der körperlichen Bewegung, der Tanz, diente dazu, Jahve eine Freude zu machen und ihn auszuzeichnen. Deshalb führten Priester und die Beisitzer beim Obergerichte, um Gott zu ehren und aufzuheitern, Festtänze auf; dies geschah besonders beim Laubhüttenfeste, an welchem Psalmen und Loblieder angestimmt wurden, während in den Händen der frommen Sänger Fackeln lohten.

Beim Gottesdienste wurde selbst bei den Tempelsängern, den Leviten, auf die gefällige, ebenmäßige Form in deren Aufstellung auf dem inneren Vorhofe gesehen; sie standen auf den Stufen des Tempels, spielten auf Harfen, Psaltern und auf anderem Klangzeug, während sie die fünfzehn Stufenpsalmen absangen.

Wenn Josephus Flavius in seiner Geschichte Judäas angibt, daß König Salomo für die geistlichen Sänger, die Leviten, 20000 Röcke von echter Seide anfertigen ließ, so spricht sich in dieser runden, hohen Rockziffer ebenso eine asiatische Uebertreibung aus, wie in der Angabe, daß Salomo aus dem „köstlichsten“ Kupfer 40000 Harfen und

Psalter herstellen und dem Tempelschatze einverleiben ließ, wo schon 200000 Posaunen und Trompeten vorrätig gehalten wurden.

Die Leviten zählten 25 Dienstjahre als Tempelsänger, während die Barden der Gallier zwanzig Jahre die Kunst des Gesanges lernten. Die Hymnen im Tempel zu singen, war ein heiliges Vorrecht, welches sich in gewissen Familien vererbt hatte. Die Leviten widerstrebten dem schriftlichen Aufzeichnen der Hymnen nicht, wie die Druiden, welche eine jede schriftliche Aufzeichnung ihrer religiösen Dichtungen für unzulässig erklärt hatten.

* * *

Die Propheten stellten sich zu Jahve gleichfalls in musikalische Beziehung; die Bibel schildert sie als Schwärmer, welche „von Gottes Hand gewaltig geschüttelt werden"; sie sangen, sprangen, tanzten, spielten, wie jetzt etwa die Derwische.

Auch Elia litt an der „heiligen Krankheit" der Schwärmerei, welche sich zuweilen bis zum „Hellsehen", zum Weissagen oder „Wunderwirken" erhob. Von den Propheten, welche Schulen errichteten und oft wie die Derwische in großen Schwärmen auftraten, wird behauptet, daß sie „auf Zithern, Harfen und auf Cymbeln" weissagten. Wir wollen die angebliche Eignung der Musik, den menschlichen Blick für das Voraussehen zukünftiger Ereignisse zu schärfen, nicht weiter prüfen, da sie der Geschichte des Mystizismus angehört.

Bekanntlich hat es bei den Juden erbliche Sängerfamilien (Chron. I., IV., 14) gegeben, denen hervorragende Jahvesänger (Chron. I., XV., 16, 17) entsprossen sind, welche „Gott im Gesange dienten".[1] Unter den Prophetenschulen Israels gab es auch einige, in welchen die Musik nicht bloß als Begleiterin der Weissagungen, sondern auch um ihrer selbst willen geübt wurde.

Die Juden sangen, wie heute noch die Völker Afrikas und Asiens, einstimmig ihre Tempelhymnen; doch wies ihr Gesang insofern eine verschiedene Klangfarbe auf, als die Frauen, Jünglinge, Männer und Greise ihre Chöre bald gesondert, bald zusammen sangen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die tieferen Stimmen dieselbe Melodie über einem anderen Tongrunde z. B. in der Unterquart vortrugen.

Die Instrumente, welche den Gesang begleiteten, vermochten bei ihrem geringen Tonumfange kaum dem Gesange tongerecht zu folgen und dienten wohl hauptsächlich dazu, den Rhythmus schärfer zu markieren.

Darüber, ob die alten Juden für besondere Töne bestimmte Zeichen, Noten, besaßen, ist trotz der Deutungen von A. F. Arends Sicheres nicht bekannt.

In Kairo, in der Synagoge Ben Esra sofer, befindet sich eine hebräische Bibel, in welcher angeblich Gesangsnoten enthalten sind; ein jedes Zeichen vertritt da eine Gesangsphrase, hat seinen Namen und seine Bedeutung; wie Fétis in seiner gelehrten Geschichte der Musik hervorhebt, bedeuten jetzt dieselben Noten in Aegypten ganz etwas anderes als bei den Juden in Syrien, in Spanien, in Portugal, in England und in Deutschland. Fétis teilt hierüber seine gründlichen Forschungen mit, welche jedoch allgemeines Interesse nicht wachrufen können. Was liegt auch an der Verschiedenheit der Tonzeichen bei den syrischen und bei den portugiesischen Juden gegenüber den großen Zielen der Tonkunst!

Erst bei Niederschreibung des überlieferten Gesetzes fing man an, durch bestimmte Zeichen den Ton- und den Zeitwert anzugeben. Wer der Urheber dieses verwickelten Zeichensystems gewesen, ist in Dunkel gehüllt; die Gelehrten von Tiberias sollen sich um diese Zeichensprache besondere Verdienste erworben haben; — doch auch diese Vermutung bleibt ohne weltgeschichtliches Gewicht.

Wie Dr. David Cassel in seinem „Lehrbuche der jüdischen Geschichte der Litteratur" (Leipzig 1874) bemerkt, hat sich der liturgische Gesang der Juden seit der Mitte des achten Jahrhunderts nach Christo besonders ausgebildet. Kalir sei der „Homer der synagogalen Litteratur", welcher seine Stoffe aus der Halacha und Hagada genommen habe.[2] Er verfaßte mustergiltige Hymnen für festliche Gottesdienste, Psalmen und Klagelieder.

[1] Näheres darüber in „Histoire de l'art judaïque tirée de textes sacrés et profanes, par F. de Saulcy. Paris 1858."

[2] Die Halacha enthält die religiösen Satzungen und Uebungen der Juden und werden darin alle Verhältnisse des menschlichen Lebens behandelt, während die Hagada die Auslegung und Anwendung der heiligen Schriften der Hebräer ist. Die letztere bringt Sentenzen, Lebensregeln, Märchen, Legenden, Parabeln, medizinische und diätetische Vorschriften.

In Spanien blühte die jüdische Poesie und der mit ihr versippte Gesang besonders durch Salomo ben Juda ibn Gabirol (1020—1070); auch er verfaßte Hymnen, Bußlieder und Gebete, Klaggesänge und sehnsuchtsvolle Ausblicke in die Zukunft, welche von allen Ritualien aufgenommen wurden. Auch aus den jüdischen Klageliedern des Mittelalters tönt der Kummer einer oft grausam verfolgten Nation heraus; in poetisch beschwingten Worten und in melancholischen Tonfolgen zitterte der Schmerz eines bedrückten Volksstammes nach. Gabirols Tempelgesänge tragen den Charakter düsteren Ernstes und demutvoller Ergebenheit in den Willen Gottes.

Es begreift sich nach dem Gesagten, daß sich bei den Juden die religiöse Poesie und der synagogale Gesang in Zeiten der Bedrängnis am reichsten entwickelten. Die alten Chasonim, die Vorsänger, verdolmetschten in ihrem Gesange, welcher später mit dem Gebete die Stelle des Opfers vertrat, alle Kümmernisse des jüdischen Volkes und legten ihre Sache vertrauensvoll in die Hand Jahves.

Die gemeinsamen Leiden schlossen das nationale und religiöse Band enger um diese merkwürdige Nation, welche es noch jetzt beweist, daß dem innigen Zusammenschlusse eines Volksganzen die Kraft, der wechselseitigen Förderung desselben Strebens die Vergrößerung der Macht folgen.

Ueber den Tempelgesang der Juden sind viele Werke erschienen; die von denselben mitgeteilten synagogalen Hymnen werden von Musikhistorikern deshalb getadelt, weil sie sämtlich „unecht" seien. Der musikalische Gehalt dieser Tempelgesänge ist durchaus echt; nur das Alter derselben ist unerweisbar.[1]

Da die Juden ein musikliebendes Volk waren, so konnte es nicht fehlen, daß sie neben dem Gesange auch Instrumentalmusik in ihre Gunst schlossen. Sprechen wir nicht von Adam, über welchen der gelehrte Pater Mersenne (Quaestiones celeberr. in Genesim) und der vielwissende Martini (Storia della musica) behaupten, der erste Mensch hätte eine vollkommene Kenntnis der Musik überhaupt und der Instrumente insbesondere durch unmittelbare göttliche Einwirkung besessen; reden wir auch nicht von Tubal-Kain, welcher nach der Bibel der erste Jude gewesen war, der Schlaginstrumente aus Metall verfertigt habe; nichts auch von dem schon erwähnten Tubal, welcher lange vor Pythagoras die Theorie von den Tonintervallen gefunden habe, wie abermals der weltweise Priester Mersenne in seinen „berühmtesten Genesisfragen" entschied und zwar auf Folioseite 1514.

Die hebräischen Instrumente sind nicht Originalgut, denn sie sind teils ägyptischer und syrischer, teils phönikischer und babylonischer Abkunft. Ambros macht sich in seiner Musikgeschichte über Abbildungen altjüdischer Tonwerkzeuge lustig. Bei gewissen bildlichen Darstellungen hebräischer Instrumente mag die Phantasie in der That stark mitgeholfen haben; allein auf dem Triumphbogen des Titus in Rom und auf althebräischen Münzen sind jüdische Tonwerkzeuge formtreu nachgestaltet; diese bildlichen Urkunden muß man ernst nehmen.

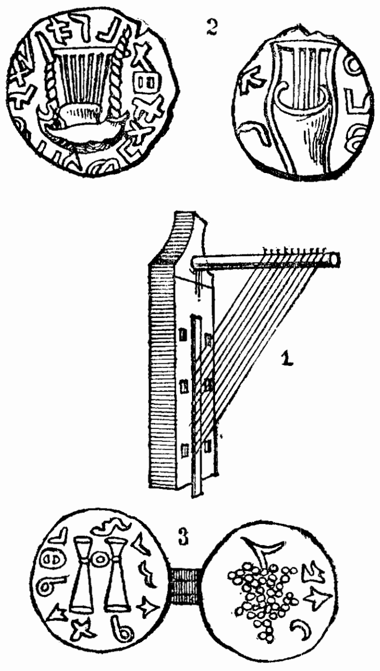
Auf Medaillen zur Erinnerung an die Befreiung Jerusalems und auf Münzen aus

[1] Beachtenswerte Werke über den synagogalen Gesang sind: 1) Der Münchner Tempelgesang, Chöre harmonisiert von Ett. 2) Schir Zion von Salomon Sulzer. 3) Der Braunschweiger Gesang von Kantor Goldberg, welcher sich's zur Aufgabe gesetzt hat, „dem wilden Geschrei zur Ehre Gottes Einhalt zu thun." 4) Kol Rinna Utefillah von Louis Lewandowski, Chordirigenten der jüdischen Gemeinde zu Berlin; es enthält Recitative, ein- und zweistimmigen Gesang für Chor und Gemeinde für den Sabbat und für die Festtage des ganzen Jahres. Von demselben Komponisten ist das Werk: „Todah Wesmiroh", Chöre mit Orgelbegleitung für den sabbatlichen Gottesdienst, 1876 erschienen. Lewandowskis „Psalter" enthält zweistimmige Psalmen, Hymnen und Motetten. 5) S. Naumbourg in Paris hat zwei starke Bände „Semiroth Israel" herausgegeben, Gesänge für Kantoren und vierstimmige Chöre. 6) Der israelitische Gemeindegesang herausgegeben von B. Jacobsohn, Kantor und Lehrer in Leipzig, 1884. 7) Sammlung hebräischer Originalmelodien mit untergelegten Dichtungen von Lord G. Byron. Uebersetzt vom geheimen Kriegsrat Kretzschmar, Berlin. Die erste Ausgabe dieser Gesänge erschien in englischer Sprache; die Herausgeber, die berühmten englischen Sänger J. Braham und J. Nathan, sagten über die Entstehung der hebräischen Melodien folgendes: „Diese Lieder sind Lieblingsweisen der Juden, welche noch jetzt bei den religiösen Zeremonien derselben gesungen werden. Einige von ihnen sind, gleich den heiligen Gesängen derselben, allein durch mündliche Ueberlieferung erhalten worden. Sie tragen das Gepräge einer gewissen Wildheit und eines Pathos, welche seit den frühesten Zeiten die heiligen Gesänge der Juden auszeichnen. Lord G. Byron hat nun Gedichte für die vorhandenen Melodien geschrieben, für welche er seine hohe Begeisterung ausgesprochen hat."

der Zeit der Makkabäer sieht man Chetaras, lyraartige, mit drei, fünf und sieben Saiten bespannte Instrumente geprägt (siehe Abbildung XXIII, Nr. 2).[1]

Auf anderen Münzen sind breite, gerade Trompeten (Kazozret) aufgeprägt, welche von Moses beim Zusammenrufen des Volkes zu Versammlungen benützt wurden (Jos. Flavius lib. III. ch. XII) (siehe Abbildung XXIII, Nr. 3). Nach der Bibel hat Gott selber die Anfertigung dieses Schallrohrs befohlen, indem er Moses den Auftrag gegeben: „Mach doch eine Trompete aus Silber, um das Volk zusammenberufen zu können." Auf der Münze mit der Silbertrompete ist in der Umschrift der Namen des hohen Priesters Simeon zu lesen.

Das altjüdische Saiteninstrument Kinnor ist syrischer Abkunft; es ist eine dreieckige Harfe, deren Schallboden aus Eben- oder Sandelholz bestand; in der Bibel heißt es das Holz vom Baume Alamgin (Ezechiel 26, 13, Jesaias 23, 16). Josephus Flavius, welcher seine Geschichte des Judentums unter dem Kaiser Vespasian verfaßt hatte, versichert, das Tonzeug Kinnor besäße zehn Saiten. In unserer Abbildung XXIII, Nr. 1 ist die Kinnorharfe nach einem Grabgemälde dargestellt, welches von Wilkinson aufgenommen wurde.



XXIII. Hebräische Musikinstrumente.
1. Kinnor. 2. Chetara. 3. Kazozret.

Eine andere Harfenart, welche von den Hebräern gebraucht wurde und von welcher die Bibel spricht, hieß Nebel (Psalterion).

Die Saiteninstrumente wechselten auf ihrer Wanderung von Ost nach West ihre Form. In einem Wandgemälde zu Herkulaneum ist auch eine dreieckige Harfe dargestellt, auf welcher ein Engel spielt.[2]

Nach jüdischen Legenden sangen und spielten auch die Engel; ob der Schutzengel des jüdischen Volkes und zugleich Vorsteher des Wassers, der Erzengel Michael, ob Erzengel Gabriel, Schutzvogt des Feuers, ob Rafael, der himmlische Oberarzt für Heilung aller Krankheiten, musikalisch gewesen sind, läßt sich vermuten, aber quellenmäßig nicht versichern.

Nach den Kabbalisten gibt es neun Ordnungen jüdischer Engel. Besonders poetische Gestalten sind die Eintagsengel (Hagiga 14, 2), welche die Bestimmung haben, im Himmel die Größe Jahves durch Gesang zu verherrlichen; leider befassen sie sich mit der musikalischen Lobpreisung Jahves nur sehr kurz; sie leben nämlich bloß einen Tag und verschwinden dann wie ein verklungener Ton für immer. Vielleicht sind auch die in Herkulaneum gefundenen beflügelten Knaben mit kleinen Harfen Abkömmlinge der jüdischen Engel.

Das altjüdische Blasinstrument Schotar war ein Krummhorn; der gewaltige Schall desselben hat bekanntlich die Mauern von Jericho in Trümmer gelegt. Bei den Hebräern standen auch eine Art Syrinx (maschrokitha), der Dudelsack (sumponiah) und mehrere Gattungen von Schlaginstrumenten in Gebrauch, welche bei feierlichen Anläßen verwendet wurden.

Eine von Frauen gebrauchte, mit Ziegen- oder Gazellenfell überspannte Trommel hieß Thoph, während auch Metallplatten bei Festen aneinander geschlagen wurden, um die Gehobenheit der Gemüter zu fördern. Wir wissen ja aus früheren Abschnitten, daß ein großer durch Schallzeug verursachter Lärm in Zeiten musikalischer Kindlichkeit auf wichtige Vorgänge hinwies.

Die Posaunen bekamen bei Krönungen der jüdischen Könige viel zu thun; auch Salomo wurde unter gewaltigem Posaunenhall zum Könige von Israel gesalbt.

---

[1] Näheres darüber in den Werken: „Annales des rois de Syrie de Fröhlich;" „Annales compendiarii regum et rerum Syriae, numis veteribus illustrati" (Wien 1744); „Von den Formen der hebräischen Poesie von Saalschütz" (Königsberg 1825).

[2] Eine Abbildung dieses harfenspielenden Eroten bringt der Abschnitt über die Musik bei den Römern.

Flöten dienten bei den alten Hebräern verschiedenen Zwecken; bald wurden sie bei Festliedern als Begleitungsinstrument gebraucht, bald schmiegte sich ihr Ton Trauergesängen an, wie schon erwähnt wurde.

Die Trompeten, Hörner und Posaunen der Juden verfügten nur über wenige Töne, konnten also nur bei gewissen Stellen des Gesanges einfallen. Wenn es der Tonumfang der Instrumente gestattete, begleiteten sie den Gesang unisono und verstärkten ihn. Die Annahme, daß die den altjüdischen Gesang begleitenden Instrumente die Töne eines Akkordes gehalten haben, ist gewiß ein Anachronismus.

Im Tempel Salomos sangen nur Männer, während in einem zweiten Tempel Jerusalems auch Frauen singen durften, wie es einige Bibelstellen andeuten. Daß viertausend Sänger im Tempel von Jerusalem zum Preise Jahves Hymnen vorgetragen hatten, dürfte eine orientalische Uebertreibung sein.

Eine größere Rolle als im Tempel spielten bekanntlich singende Mädchen und Frauen im Palaste des Königs und bei weltlichen Festen. Im Harem des Königs Salomo gab es viele fremdländische Frauen, welche im Tempel schon deshalb nicht mitsangen, weil sie in Jahve nicht ihren Gott verehrten; kein Wunder denn, daß Salomo als temperamentvoller Bewunderer weiblicher Schönheit mehr Götzen- als Jahvediener war.[1] Die volksfremde Sklavin erfreute ihren Herrn durch Gesang und Tanz und besaß im Hause oft dieselben Rechte wie die Frau.

Ist in Israel ein Todesfall eingetreten, so übernahmen Frauen die musikalische Totenklage. Die Männer rissen sich Löcher in den Mantel, rauften sich den Bart, gingen ohne Fuß- und Kopfbedeckung herum und schoren sich bei großem Seelenschmerz eine Glatze. Die Klagen der leidtragenden verwandten Frauen wurden durch jene Weiber verstärkt, zu deren Gewerbe das Jammern um die Toten gehörte. Ihre Klagelieder (kînâ) begannen mit 'êk oder 'êka („Wie?") und wurden wahrscheinlich nach einer feststehenden Melodie gesungen.

In der Bibel wird nicht bloß von Liedern der Totenklage gesprochen, sondern es finden sich in derselben auch Reste von Hirten-, Schnitter-, Winzer- und Trutzliedern. Daß bei den Hochzeiten der alten Hebräer auch Lieder gesungen wurden, duldet keinen Zweifel. Wir schließen mit der Wiedergabe eines jüdischen Hochzeitsliedes, welches ganz den Charakter einer Volksweise trägt:



[1] Mythologie der alten Hebräer von Dr. Jos. Bergel. Leipzig 1882.

Die Kulturbedeutung der Musik in Griechenland.

Die Tonkunst begleitete die Griechen treu durchs ganze Leben; sie beherrschte und erhob wie ihre Schwester die Poesie, die Gemüter, und keinen wichtigen Lebensvorgang, keine Form im Ausleben und Austönen von Herzensregungen gab es, wo die Musik nicht das Wort ergriffen hätte.

Die Denkmäler der bildenden Kunst von Hellas weisen immer wieder darauf hin, daß die Götter geradeso wie die Griechen selbst große Musikfreunde gewesen sind. Die Neigung der Götter entspricht ja immer der Vorliebe der Menschen. Es ist somit nichts als billig, bei Besprechung der Musikzustände Griechenlands den Göttern den Vortritt zu lassen, nicht bloß ihrer Musikfreundlichkeit wegen, sondern auch deshalb, weil sie schön sind, schöner als die Götter aller anderen Kulturvölker.

Einer der tonfreundlichsten Götter der Griechen war Dionysos, dessen Gefolge (Thiasos) auf Bildungen der griechischen Kunst lebhaft musiziert und tanzt. In weit zurückliegender Zeit war Dionysos der göttliche Spender der Saftfrüchte; seine Ammen waren Nymphen und Najaden; seine Mutter war die Erde, welcher Zeus im Frühlingsgewitter nahte; Quellen waren ihm heilig und die Mainaden schlugen Wein, Wasser, Milch und Honig aus dem Boden.

Im Frühling wurde Dionysos-Bacchus als Gott ländlicher Festlust gefeiert; er war nicht nur Spender des Rebensaftes, sondern die Mythe stellte ihn auch als verständnisvollen Konsumenten desselben dar. Der Scepter des Dionysos war ein Rohrstengel, der mit Epheublättern gekrönt war; Rohr und Epheu entsprachen eben als Pflanzen, welche sumpfigen Boden lieben, dem Gotte der befruchtenden Feuchtigkeit.

Satyrn und Silene sind kaum etwas anderes als Dionysos selbst; auch sie wurden als die Feuchtigkeit des Erdbodens, als das Naß der Quellen in Person gedacht, als die pflanzennährende, zeugende Kraft der Natur. Da das schnellfüßige Roß immer als Sinnbild des rasch dahineilenden Wassers und der Bock als Symbol der Zeugungskraft gegolten hat, so wurden die Satyrn mit Bockfüßen und mit Roßschweifen verbildlicht. Erst die vorgeschrittene Kunst hat sie als schöne Jünglingsgestalten mit Spitzohren und den Dionysos meist als schwärmerisch vor sich blickenden, edelgebauten jungen Mann dargestellt.

Zur Gefolgschaft des Dionysos gehörten die gleichfalls als musikalisch gepriesenen Kentauren, in welchen ursprünglich auch nur das Wildwasser des Gebirges personifiziert war, wie in den Satyrn und Silenen, welche man später als Götter aller trinkbaren Feuchtigkeiten, besonders des Weins schätzte.

Zum Thiasos des Bacchus gehörte auch der Pan, ein Gebirgsgott, ein Gott der Hirten und Jäger, an seinem Ziegengesichte, an Bocksbeinen und an seiner Rohrpfeife erkennbar. Er vertrat das komische Element in der göttlichen Halbwelt der Griechen und wird auf pompejanischen Wandgemälden dargestellt, wie er sich mit Ziegen stößt.

Die Mainaden waren die Verkörperung jener Freude, welche sich nicht zu fassen weiß und in lärmender Musik, sowie im lebhaften Tanze Ausdruck sucht.

Dionysos hat wie ein jeder andere griechische Gott seinen Entwicklungsprozeß durchgemacht und die bildende Kunst hat in ihm, sowie in seiner Gefolgschaft, die Freude am sinnlichen Genießen, welches sich um kluges Maßhalten nicht sehr kümmert, in einer anmutigen Weise verbildlicht.

Nach griechischen Darstellungen, welche dionysische Freuden versinnlichen, wurden zu diesen nicht bloß Wein, Tanz und Frauenanmut, sondern vor allem Musik gerechnet, in welcher sich die Lust am Leben und am Lieben am unmittelbarsten ausdrücken kann.

Will man auch bei der Beurteilung griechischer Kunstgestaltungen recht nüchtern bleiben, so kann man doch nicht anders, als mit Bewunderung anerkennen, daß die hellenische Plastik innere Vorgänge mit einer unübertroffenen Beredsamkeit verdeutlichte, wobei sie von einem nicht zu überbietenden Schönheitssinn unterstützt wurde.

In Dionysos wurde nun in der Blütezeit der griechischen Bildnerei das Ideal eines schönen Jünglings hingestellt, in dessen Körper reifende männliche Kraft und weibliche Holdseligkeit zusammenklingen. In dem geneigten Kopfe des götlichen Jünglings prägt sich stille sinnende Sehnsucht, das Nachfühlen genossenen Glücks, das Schwelgen in Erinne-

rungen an süß Empfundenes in einer solchen Eloquenz der Formsprache aus, bestrickender kaum zu denken.

In den Gedichten der griechischen Anthologie wird die Geliebte ab und zu mit den Worten „melodische Freundin" angesprochen; auch den Dionysosgestalten aus der besten Zeit der griechischen Plastik kann ein musikalischer Wohllaut im Gliederbau und ein feiner Linienrhythmus nachgerühmt werden; es ist gerade in dieser Gestalt jene Gemütsstimmung ausgedrückt, welche zum musikalischen Betonen innerer Bewegungen am meisten anregt.

Eine solche „melodische" Dionysosgestalt ist jene aus Schloß Richelieu im Louvre — mit dem vollen runden Kinn, mit dem kleinen Mund und mit dem schwärmerischen Aufblick der Augen. Der Haltung und dem Antlitz dieses schönen Gottes sieht man es an, wie er in wonnigem Erinnerungsschauer genossene Freuden nachempfindet und sich nach neuem Glücke sehnt. Dieses Lechzen nach Genuß spricht sich in dem halbgeöffneten Munde des Dionysos aus.

Bei einigen Dionysosstatuen schlägt wieder der Ausdruck jener Wehmut vor, welche dem Gedanken an das schließliche Aushallen aller Lebensfreuden entsprießt. Mit einem künstlerischen Feinsinn ohnegleichen lassen die griechischen Bildhauer den Ausdruck der keuschen, poetischen Sinnlichkeit aus dieser Gruppe ihrer Marmorgebilde herausleuchten. Bekanntlich hat Moritz Schwind, durch eine Symphonie von Beethoven angeregt, ein Gemälde geschaffen, in welchem er das in der Tonsprache Vernommene und aus derselben Herausgedeutete in die Linien- und Farbensprache umsetzte. Fürwahr, der Anblick der ebengeschilderten Dionysosstatuen könnte auch einen Komponisten zu einer tonlichen Verdolmetschung der durch dieselben hervorgerufenen Eindrücke veranlassen.

In dem Linienmelos der griechischen Dionysosgestalten spricht sich nicht allein Schmachten und Wehmut, sondern auch das Evoe der lenzfrischen Jugend und die Kummerlosigkeit derselben aus; es nimmt die Daseins- und Jugendlust, welche zuweilen an das Tollheitere und Ausgelassene streift, in den Genossen des Bacchus eine besonders muntere Form an.

Unter den Schätzen des Wiener Antikenkabinetts befindet sich auch eine Bronzefigur des Dionysos aus der Diadochenzeit; es ist ein schöner Jüngling mit weichen Formen und mit einem Kopfe, dessen Ausdruck auf angestrengte Gedankenarbeit nicht hinweist. Dieser Jüngling zieht das Genießen Arbeitsmühen vor; in seinen aufblickenden Augen liegt jedoch ein Zug der Betrübnis, vielleicht jener über den Unbestand aller Lebensfreuden. Der griechische Bildhauer mochte beim Gestalten dieses Dionysos an jene Stimmung junger Leute gedacht haben, in deren Lebenslust sich Gram bei dem Gedanken mischt, daß im Herbste des Frühlings Freuden ausgeklungen sind, daß alles Blühende verwelkt und daß jeder Genuß und jede persönliche Genußfähigkeit vergeht. Oder sollte der Bildhauer an jene Melancholie gedacht haben, welche sich meist bei edel angelegten Personen in einem gewissen Stadium des Weingenusses einzustellen pflegt? Die holde Dionysosgestalt regt zum Deuten, Uebersinnen, Mitempfinden an, was auch dann einem Kunstwerke als Vorzug anzurechnen kommt, wenn die Ausdeutung das Richtige nicht treffen sollte.

Auch in einem schönen weiblichen Bronzekopfe des Wiener Antikenkabinetts, welcher der Ariadne oder einer Gefolgsfrau des Dionysos gehören mochte, begegnet man einer beachtenswerten Ausdrucksnüance. Mainaden sieht man gewöhnlich auf Darstellungen dionysischer Festfreude dem musikalischen und dem Tanzvergnügen ungebunden huldigen; meist ist in denselben jene Hingenommenheit des Wonnetaumels ausgesprochen, welche sich nicht zu fassen und nicht zu zügeln weiß. In dem Bronzekopfe der Mainas im Wiener Antikenkabinett, welcher einen Epheukranz im gewellten Haare trägt, klingt jedoch nicht der helle Evoeruf der Lebens- und Jugendlust an; es ist demselben jene schon erwähnte Wehmut aufgeprägt, welche mit dem Gedanken an das Verhallen aller Daseinsfreuden verbunden ist.

Eine Reihe von Vasenbildern aus Großgriechenland stellt den Abzug des Bacchus mit seinem Thiasos aus dem Olymp dar. Da wird die Wertschätzung des Weines, der Musik, des Tanzes und der weiblichen Schönheit mit frischer, lebendiger Beredsamkeit des Ausdrucks vor Augen gebracht. Dionysos war nicht umsonst der göttliche Spender der Saftfrüchte, allen voran der Traube. Vorgebeugten Hauptes, wankenden Schrittes, einen Weinkrug tragend führt er die Mainaden an, welche mit zurückgeworfenem Kopfe, Handpauken schlagend oder auf Flöten spielend, vorwärts streben, während musizierende oder

Weinschläuche schleppende Satyrn, auf Maultieren reitende, weinselige Silene und Fackeln tragende Nymphen folgen.

Einer Mythe zufolge ist Dionysos aus Indien nach Griechenland gekommen und wurde der indische Bacchus bekanntlich mit einem langen Barte und mit einem herabwallenden Gewande dargestellt. Diese Mythe bestätigt nur, daß die arischen Völker gewisse Göttergestalten als Gemeingut besaßen. Nach dem griechischen Geschichtsschreiber Megasthenes haben die Griechen in dem indischen Çiva ihren Dionysos wieder erkannt; dieser Historiker erzählt, daß bei Prozessionen zu Ehren dieses Gottes Pauken, Cymbeln und Becken schlagende, gesalbte und bekränzte königliche Frauen mit ihren Dienerinnen, — Glocken, große Schalen, Becher und andere Schätze der königlichen Paläste tragende Männer, gezähmte Löwen und Panther als Leib- und Wappentiere des Dionysos, dann Leute mit gefärbten Gesichtern und mit Bärten einherzogen, wobei daran erinnert wird, daß auch die Hellenen bei den Festen des Bacchos die Gesichter zu bemalen pflegten.[1]



XXIV. Aus dem Gefolge des Dionysos.

Ein Sarkophag aus parischem Marmor im Louvre, welcher die Begegnung des Dionysos mit Ariadne auf Naxos darstellt, bringt es besonders klar vor Augen, wie sehr das dionysische Gefolge die Musik liebte. Die Anmut der schlafenden Ariadne wird gerade von Bacchus betrachtet, während vor ihm eine Mainas in der Hand eine Lyra mit gedrehten Seitenständern hält; hinter dem musikfreundlichen Gotte steht eine zweite Mainas mit einer Flöte. Ein Kentaur spielt wahrscheinlich ein melodramatisches Stück auf der Kithara, während eine Kentaurin ihrem Füllen die Brust reicht. Dazu klimpert ein Satyr auf einem Barbiton und ein anderer Satyrjüngling bläst auf der Rohrpfeife ein Minnelied.

Der Verstorbene, welchem der Sarkophag gewidmet war, muß ein großer Musikfreund gewesen sein; deshalb ist seine Büste in die Gesellschaft jener göttlichen Viertelwelt gestellt, welche der Instrumentalmusik mit so viel Teilnahme huldigt; ein bockfüßiger Pan bläst da auf einer Oboe, während ein anderer Begleiter des Dionysos, der auf einem löwenbespannten Zweiradwagen fährt, ein eigentümliches Tonzeug in der Hand hält; dieses besteht aus einem geraden Rohr, welches geblasen wahrscheinlich den Grundton hielt und aus einer gebogenen Pfeife, auf welcher die Töne der Melodie gegriffen wurden. Ein junger Thiasot trägt eine Hirtenorgel (Syrinx) und eine Mainas schlägt auf ein Becken. Also ein starkbesetztes Orchester im Dienste des Dionysos und zu Ehren eines Toten!

[1] Indiens Litteratur und Kultur in historischer Entwickelung von Dr. Leop. v. Schröder. Leipzig 1887.

Man wird die Wahl dieser Darstellung für ein Grabmal verständlich finden, wenn man erfährt, daß Dionysos auf dem Wege der Entwickelungen seiner göttlichen Geschäfte auch zur Unterwelt in eine intime Beziehung getreten ist. Das Erstarren des pflanzlichen Lebens im Winter und das Wiedererwachen desselben im Frühling lieferte ein Bild der Fortdauer der Seele nach dem Tode. Hermes, der wie Dionysos die Verkörperung befruchtender Feuchtigkeit war, welche das Leben der Pflanzen nicht aufhören läßt, wurde bekanntlich als Seelenführer gedacht, der die Schatten der verstorbenen Menschen zur Unterwelt geleitet. Aehnlicherweise war auch der Gott der Fruchtbarkeit, Dionysos, als Gott Jacchos der Mittelpunkt der eleusinischen Mysterien, deren Grundlehren sich um den Glauben an die Unsterblichkeit der menschlichen Seele bewegten.

Dubois Maisonneuve bringt in seinem schönen Vasenwerke[1] mehrere Darstellungen, welche uns das Behagen der Satyrn, Silene und Mainaden an der Musik versinnlichen. Mitunter sieht man die Mainaden vor den lüsternen, epheubekränzten Satyrn auf der Flucht, welche sich von der Gewalt der Minne ebenso gern bezwingen lassen, wie von der Macht der Töne und des Weines.

Ein in dem erwähnten Werke dargestelltes Vasengemälde aus der Sammlung Durand (Abbildung XXIV) führt einen Thiasoten vor: einen Paposilen, an seinem starkbehaarten



XXV. Wie sich die Gefolgschaft des Dionysos unterhält.

Körper und an seinem trivialen Gesichte erkennbar, ferner einen Satyr mit Metallschellen und eine Mainas mit einer Handpauke. Der Paposilen hält mit einer Hand einen bandgeschmückten Narthex, den Zweig eines heiligen Baumes, und mit der anderen Hand den Fuß eines geflügelten, Flöte spielenden Eroten. Will dieser kleine Flötenspieler sagen, daß, wenn man sich der Jugend und der Liebe freut, man am ehesten aufgelegt ist, seinem Frohmut musikalischen Ausdruck zu verleihen?

Dionysos, den Freund der Musik und des Weines, sieht man auch in einem originellen plastischen Genrebilde des britischen Museums als Gast eines dramatischen Dichters dargestellt.[2] Bewirtungen der Götter durch Menschen waren schon bei den Indern in vedischer Zeit Sitte. Besonders häufig wurde Gott Indra auf einen Trunk Soma zu Gast gebeten. Die Gottheit leistete theoretisch der Einladung Folge und die Festgeber tranken dabei den Soma andächtig aus. Bei den Griechen waren solche Theoxenien oder Götterbewirtungen auch üblich und es finden sich im öffentlichen und im Hausgottesdienste derselben häufige Spuren davon vor. Besonders oft und gern pflegte man die den Sieg verleihenden Dioskuren zu Festmahlen einzuladen.

Die archäologische Auslegung mutmaßt nicht mit Unrecht, daß der junge schmucke Mensch, welcher in dem plastischen Genrebilde des britischen Museums auf einem Ruhebette liegt, ein preisgekrönter dramatischer Dichter ist, wie es die Masken anzeigen, die

[1] Introduction à l'Etude des Vases antiques d'argile peints. Paris 1817.
[2] Combe, Ancient marbles II, 4.

unter der Kline ausgebreitet sind. Der in ein langes Gewand gehüllte Dionysos hat, nach seiner schwankenden Haltung zu urteilen, bereits stark gefrühstückt und läßt seinen weinbesiegten Körper von einem Satyr stützen; dabei erhält ihn ein Silen mit Hilfe einer Doppelflöte und ein Faun durch Tanz bei guter Laune. Diesem Dionysos schmeckt der Wein nicht, wenn er ihn ohne Musik trinken soll.

Wein, Weib, Ton, Tanz schlossen sich zusammen, wenn das Gefolge des Dionysos sich gut unterhalten wollte, geradeso wie es bei der genußsüchtigen Jugend Griechenlands üblich war. Die Freuden des Thiasos waren eben nur ein Widerklang des geselligen Vergnügens im Geschmack der lebenslustigen Epheben von Hellas. Man findet diese dyonisische Geselligkeit auf mancher Graburne und auf manchem Relief dargestellt und zwar nicht ohne Liebreiz in der Komposition, wie es die Abbildung XXV. beweist.

Will man hinter diesen Darstellungen auf Gruftvasen eine Absicht vermuten, so war es gewiß jene der ägyptischen Genußphilosophie, welche empfahl, nach den positiven Lebensgütern zu greifen, solange sie verfügbar sind, denn jenseits des Grabes gebe es nur Glaubenswerte.

Auf einem griechischen Vasengemälde ist das Gelage mehrerer jungen Männer und der Freundinnen derselben fesselnd dargestellt, über welchen geflügelte Eroten schweben, als überflüssige Erklärung des Einleuchtenden. Die Blumenmädchen halten nämlich mit dem Bekennen ihrer Gefühle nicht zurück und thun dies mit vollendeter Anmut; eines derselben spielt auf einer mit elf Saiten bespannten Harfe. Die Eroten sind auch gegen die Mädchen artig und einer dieser Kobolde der Minne schmückt einer „melodischen Freundin" das Haar mit Perlen.

In Hellas konnte man sich einen Festschmaus ohne Musik und Tanz gar nicht denken; früher hieß dort ein jedes häusliche Musik- und Tafelfest Komos; später wurde dieser Namen auf Feste zu Ehren des volksbeliebten Gottes Dionysos und auf jeden festlichen Umzug übertragen, welcher unter Musik und Tanz bei bestimmten Anlässen stattfand.

Auch nachts gingen junge Männer nach heiteren Symposien bei Musikschall und Fackelschein im Tanzschritt nach Hause. Auf einem griechischen Vasenbild[1] ist ein solcher nächtlicher Heimgang junger, epheubekränzter Nachtschwärmer dargestellt, welche sich von Fackelträgern und von einer Flötenbläserin begleiten lassen. An der Spitze der lustigen Gesellschaft tanzt ein Ephebe. Es bleibt diesem Gemälde gegenüber zweifelhaft, ob in demselben dionysische Aufzüge nachgebildet erscheinen, oder ob die tolle Lust des bacchischen Thiasos ihr Vorbild in solchen nächtlichen Schwärmereien gefunden hat.

Auch für die Griechen war es ein Axiom, daß zu jedem freudigen Lebensaugenblick Musik gehöre und daß eine jede helle Gemütsstimmung sich in Töne umsetzen soll. Hat man in Hellas ein Festmahl gehalten, so wurde vor jede Kline ein dreifüßiges Tischchen mit Erfrischungen gestellt und zu den Füßen des Ruhebettes, auf welchem der Tafelnde gelagert war, saß ein weibliches Wesen mit einem Tonzeug. Besonders beliebt waren Flöten, wenn es galt, jugendlicher Heiterkeit musikalischen Ausdruck zu geben.

Ein attisches Vasengemälde aus dem 4. Jahrhunderte v. Chr. aus der Sammlung Saburow[2] zeigt eine besonders zahlreiche und wohlgesittete Gefolgschaft des Gottes befruchtender Feuchtigkeiten und saftiger Früchte. Dionysos ist da von vielen Nymphen umgeben, von denen jede ihren Sondernamen führt. Mit klugem Bedachte steht jeder Gestalt deren Namen zur Seite geschrieben; die Blumige, Selige, Tanzlustige, Gießende, Goldige, Epheubekränzte, Weitberühmte, Schöne — so hießen bezeichnender Weise die Nymphen. Naja sinkt tanzmüde in die Arme einer ernstblickenden Genossin und der Zapfenstab entgleitet ihren Händen. Das Waldfräulein Choro schläft mit anmutig verkreuzten Armen, obwohl Nymphe Periklymia auf eine schellenbehängte Handtrommel schlägt. Die Mainas Chrysis hält eine Doppelflöte in der Hand, während Dionysos, einen Epheukranz in den herabwallenden Locken, schwärmerisch vor sich hinblickt und Komos neben ihm, der Befehle des Herrn gewärtig, mit bescheiden eingezogenem Bockschweife steht. Nymphe Makaria und Silenos, welcher anständig und ruhig einem Tanze zusieht, sind in seliger Stimmung ge-

[1] Tischbein, Vases Hamilton III, 17.

[2] Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland. Herausgegeben von Adolf Furtwängler. 2 Bände. Berlin. Asher.

lagert. Der Tanz ist hier eine kultliche Verrichtung zu Ehren des Dionysos, der sich an demselben ästhetisch vergnügt und sich als Gönner und Vertreter jener heiteren Sinnlichkeit gibt, die sich nicht zu schämen braucht, weil sie aus dem Rahmen der Anmut und Wohlanständigkeit nirgends heraustritt. Und mit dieser Gesellschaft schöner und munterer Gestalten ist die Seitenwand eines irdenen Gefäßes geschmückt, welche ein Handwerker bemalt hat! Die hochentwickelte Kunst der Griechen lieferte eben für das Kunsthandwerk vollendete Vorbilder.

* * *

In jenem Teile des göttlichen Kleinadels, welcher zum Gefolge des Dionysos gehörte, waren die Satyrn die entschiedensten Freunde der Tonkunst. Sie waren lustige Gesellen, welche nichts anderes zu thun hatten, als sich zu freuen und zwar über die Schönheit des weiblichen Geschlechtes und über die wunderbaren Wirkungen des Rebensaftes.

Die Satyrn waren immer vergnügt und konnten nicht anders, als ihrem Frohsinn tonlichen Ausdruck verleihen; wenn kein Klangzeug zur Hand war, so griffen sie nach Metalltellern und warfen beim taktgemäßen Schall derselben die Füße in die Höhe. Von der bildenden Kunst und vom Kunsthandwerk wird in schier unerschöpflichen Variationen die Wein-, Tanz-, Minne- und Tonseligkeit der Satyrn geschildert.

Natürlich haben auch die Satyrn in der Kunst einen Entwickelungs- und Umbildungsprozeß erfahren, wie eine jede Gestalt des griechischen Mythenbezirks. Man kann diese wechselnde Ausformung besonders in einer so reichen Bronzesammlung verfolgen, wie sie das Wiener Antikenkabinett aufweist. Zuerst wurden die Satyrn als wilde Walddämone gedacht und nach der plastischen Ausgestaltung derselben auf dieser Entwicklungsstation sahen sie mehr Ziegenböcken als Menschen ähnlich. Als Vertreter der gemeinen Sinnlichkeit wurden die Satyrn häßlich und plump dargestellt. In einigen Bronzen sieht man die griechischen Waldteufel mit niedriger, wulstiger Stirne, mit struppigem Wirrbart, mit kurzer, breiter, kolbiger oder aufgestülpter Nase, mit unsicher blickenden Augen, mit gesenkten Mundwinkeln und breiten Lippen gestaltet, ein Bild niedriger Sinnlichkeit. Ihre Häßlichkeit wird nur mitunter durch eine komische Verzerrung der Gesichtszüge gemildert.

Bekanntlich hat sich der griechische Satyr mit seiner urtümlichen Bockgestalt ins Christentum geflüchtet, denn der christliche Teufel sieht ihm körperlich sehr ähnlich; auch die gemeine Sinnlichkeit der Faune ist an dem letzteren haften geblieben.

Wurden die griechischen Götter vornehmer Ordnung am liebsten als Helden einer Handlung aufgefaßt, so hat man die Vertreter der niedrigsten Triebe oft als ruhebedürftig gedacht; so die Satyrn, deren Müdigkeit nach der Mühe des Weintrinkens und Tanzens mitunter plastisch dargestellt wurde. Sie, die Naturgötter, schätzten als einen glänzenden Beweis der überlegenen, Menschen und Götter bezwingenden Macht der Natur den Traubensaft, welcher betrübte Herzen aufheitert, Dichter und Musiker begeistert, unerschrockene Helden besiegt.

In einigen älteren Bronzen wird der Uebermut der Rauf- und Trunkenbolde im Gefolge des Dionysos deutlich vor Augen gebracht. Die jüngere attische Schule hat den Satyrn jedoch eine edlere Ausgestaltung zugedacht, indem sie dieselben als edelgebaute, der Musik eifrig zugethane Jünglinge darstellt; ihr Mund ist halb geöffnet, wie nach Wein oder nach Küssen schmachtend. Der Satyr, angeblich von Praxiteles mit der Flöte in der Hand, ist ein schöner Jüngling, in dessen Gliederbau Wohllaut liegt; er lächelt vor sich hin, wie in Erinnerung an genossenes Glück oder wie in den Vorgenuß künftiger Lust versunken. In dieser edlen Bildung mit dem melodischen Lineament eines jugendlichen Körpers — gemahnt nur ein neckisches Schwänzchen oder das Spitzohr an die ursprüngliche Bocksnatur der Satyrn.

Die Nachbildungen des berühmten flötenspielenden Satyrs nehmen gerade ihres Ausdrucks wegen unsere ästhetische Teilnahme gefangen, denn in ihnen gewahrt man die Seligkeit der kummerlosen Jugend, welche von Freude zu Freude eilt, welche, froh ihres Daseins, ihre Aufgabe nicht im Arbeiten sondern im Genießen, im Ausruhen vom Genusse, im Träumen und im Musizieren findet.

Der tanzende, Schallbecken zusammenschlagende Faun im Kapitol ist eine weniger edle Bildung der Rundplastik; die Mundorgel, welche neben dem Faun auf einem Baumstamm hängt, weist auf dessen musikalische Vielseitigkeit hin.

Auf einem griechischen Relief im Louvre sieht man in der Gefolgschaft des Dionysos einen Satyr, welcher auf einer Doppelflöte spielt, während Apoll in die Saiten einer Kythar greift.

Daß Satyrn große Tonfreunde gewesen sind, wird auch durch pompejanische Wandgemälde bestätigt; eines derselben stellt einen Faun dar, welcher den Tönen einer Schilfrohrpfeife lauscht, die ein Knabe bläst.

Man sieht in antiken Darstellungen, daß Satyrn die verschiedensten Instrumente handhaben; auf einem Vasengemälde schreiten mit possierlicher Beweglichkeit drei Satyrn einher und singen zu den Klängen einer siebensaitigen Phorminx wahrscheinlich ein Lied zum Preise des Traubenbluts, denn ihr Herr und Meister fährt in einem Dreigespann hinter ihnen, einen Weinbecher in der Hand haltend.

Eine archaische Schale in der Sammlung Fontana zu Triest, welche aus einem Grabe auf Aegina stammt, wendet in einem Gemälde die Beziehungen der Satyrn und ihres göttlichen Gebieters zu der Unterwelt heraus. Einer der Faune wird inschriftlich als „Leichenflöter“ bezeichnet; andere Satyrn führen zu Ehren des Toten einen Tanz von jener Art auf, welche auch auf den Wänden der etruskischen Grüfte dargestellt sind. Die Tanzenden halten Trinkhörner in der Hand und werden damit als Personen des bacchischen Dienstes charakterisiert; die Satyrn trinken da zur Leichenmusik den Kummerwein.

Daß Faune musikfreundlich gewesen sind, stellt auch ein mythologisches Genrebild in dem reichen Antikenschatze von Ince Blundell-Hall klar. Das Relief, eine griechische Arbeit,[1] führt fünf unbekleidete halbwüchsige Satyrn vor, welche in einer felsigen Waldschlucht dem Lyraspiele eines Sängers zuhören. Ein Knabe zieht sich hiebei einen Dorn aus dem Fuße, während eine Frau und ein Mann in halber Gestalt über einem Felsrande hervortreten, um ihre Teilnahme dem Waldkonzerte zu schenken. Nach Ovid und Horaz zog Orpheus herum und zähmte mit den Klängen seiner Lyra Tiger, Löwen und Waldmenschen. Es nimmt sich wie ein witziger Einwand gegen die sagenhafte Wundermacht der Lyra des Orpheus aus, daß sie nicht einmal den kleinen Schmerz des Dornausziehers mildern kann.

* * *

Auch das weibliche Gefolge des Dionysos liebt leidenschaftlich die Musik. Das schöne Relief eines griechischen Mischkruges im Louvre zeigt uns eine Gesellschaft holder M a i n a d e n; eine derselben spielt die Leier, während sie sich an ihren Gebieter anmutig lehnt; ihre Genossinnen und die männliche Gefolgschaft des Gottes der Jugendfreuden lassen eine Doppelflöte, eine Kythara, eine Handpauke und Schlagbecken zusammentönen. Die koischen, durchsichtigen Gewänder der Mainaden und das Himation des Dionysos sind nur da, um den Linienwohlklang der jungen, schönen Körper recht hervortreten zu lassen und dies erfreut das Auge ebenso, wie der reizende Rhythmus, in welchem sich die Körper der Tanzenden wiegen.

Man sieht hier schöne, heitere Menschen, welche sich ihrer Jugend, ihrer Sorglosigkeit, der Musik, der Anmut und frischen Beweglichkeit ihrer Glieder, ihres Daseins überhaupt freuen. Auch wir vergnügen uns beim Anblick dieses griechischen Gefäßes über ein edles, schönheitsfrohes Werk hellenischer Kleinkunst.

So wohlanständig wie auf dem Relief des Marmorkruges benehmen sich allerdings nicht immer die dionysischen Quellenmädchen; die Musik, die sie selber machen oder welche ihnen von Satyrn zum Tanze aufgespielt wird, mildert nicht immer ihre Leidenschaftlichkeit; sie werfen tanztoll ihr Haupt mit aufgelöstem Haare zurück und streben im lebhaften Tanzschritte vorwärts, während die Gewänder ihre jungfräulichen Körper umfliegen. Solche tanzfrohe Bacchantinnen sieht man auf einem griechischen Marmorrelief im Nationalmuseum zu Madrid. Die Kleider umflattern die jugendfrischen Gestalten zweier Mainaden, deren eine auf eine Handtrommel schlägt.

[1] Abgebildet in der Archäologischen Zeitung. Jahrgang 1877.

Auf einer Vase aus Vulci sieht man Mainaden und Satyrn einen religiösen Tanz aufführen, welcher Kordax oder Sikinnis genannt wurde. Die Satyrn, als Roßmenschen mit Hufen, langem Schweife und mit zurückgelegten Ohren versehen, schwingen hiebei bei geräuschvoller Musik ihrem göttlichen Herrn zu Ehren die Füße hoch in die Luft.

Auch auf einem cylindrischen Altare griechischer Abkunft im Louvre sieht man eine anmutig sich im Tanze bewegende Mainas, während eine zweite Nymphe ein Tympanon schlägt und eine dritte auf einer Doppeloboe bläst, während ein junger Satyr mit einem Metallbecken den Tanzrhythmus markiert. Die Abbildung XXVI. zeigt uns einen Teil dieses Reliefs mit den Mainaden in deren voller Hingabe an Musik und Tanz.

Auf einem griechischen Grabmal (Louvre) sieht man auch Gestalten des dionysischen Thiasos: eine Centauriska, welche ihrem Füllen die Brust reicht, während ein Eros mit einer Lyra auf ihrem Rücken sitzt. Auf ihrem Gatten reitet gleichfalls ein Eros mit einer Doppelflöte, während eine Mainas auf einer Doppelschalmei spielt, deren aufgebogener Teil drei Tonklappen weist. Wenn auf einem anderen Sarkophag mit einem Relief dionysischen Inhaltes ein Amor auf einem Panther lyraspielend reitet, so heißt dies wohl, daß selbst wilde Tiere durch Liebe und Tonkunst gebändigt werden.



XXVI. Tanz von Mainaden.

Auf einer Vase im Museum zu Neapel, welche im alten Nuceria Alfaterna gefunden wurde, sieht man Mainaden dargestellt, welche nicht nur auf einem Doppelrohr blasen, auf Handpauken trommeln und bei zurückgeneigtem Kopfe tanzen, sondern auch Fackeln und Thyrsosstäbe schwingen. Wollen nicht alle diese Darstellungen sagen, daß einer leidenschaftlichen Erregung Musik ausdrucksvoll zur Seite steht?

Ein griechisches Marmorrelief führt unter mehreren anderen musikmachenden Thiasoten auch eine Mainas vor, welche in ruhiger Stellung die Saiten einer Lyra tönen läßt und dabei zart und innig ihren holden Gebieter Dionysos anblickt. Eine durch die Tonkunst gebändigte, wohlgesittete Mainas also!

Daß sich Gegensätze berühren, bestätigen griechische Mainaden und christliche Heilige; die Ekstase, das Hingerissensein durch Sinnlichkeit und Frömmigkeit gab sich nämlich in einer ähnlichen Kopfhaltung kund. Der zurückgeneigte Kopf einer vom Tanz-, Ton- und Weintaumel erfaßten Mainas mit halbgeöffnetem Munde gemahnt an den emporgewendeten Kopf manches nach Gott lechzenden christlichen Heiligen mit schmachtend geöffneten Lippen. Daß bei gehobener christlicher Andacht auch Musik ins Spiel kommt, sieht man auf jenen Bildern, auf welchen den nach Gott oder nach Maria schmachtenden Asketen Engel erscheinen, die ihnen aus besonderer Gnade zarte Himmelsmelodien auf einer Geige vorspielen.

Wenn die anmutige Büste einer Mainas mit einem Epheukranze im gewellten Haar von den Griechen auch als Gewicht benützt wurde, so entspricht dies jenem hochentwickelten

Schönheitssinn, welcher selbst prosaisches Gebrauchsgeräte durch edle Formen verklärt sehen wollte.

* * *

Musikalisch waren ebenfalls die anderen Gefährten und Begleiter des Dionysos, die Thiasoten, welche an sinnlichen Freuden einen so lebhaften Anteil nahmen, daß diese Teilnahme über das edle Maß hinausging. Der feine Kunstsinn der Griechen wußte dieses Uebermaß komisch zu gestalten und verstand selbst das Cynische in den Bezirk des Komischen hinaufzuheben.

Der Silen stand um eine Stufe tiefer als der Satyr in der Reihe jener plastischen Bildungen, in welchen die Vertreter der ungezügelten Sinnlichkeit von der griechischen Kunst ausgestaltet wurden. Allerdings wurden die Silene noch als Menschen dargestellt, wiesen jedoch mehr als einen Stich ins Tierische. Ihr Kopf ist wie in unaufhörlicher Trunkenheit vorgeneigt und ihr vortretender Bauch ist einem hängenden Weinschlauch nicht unähnlich.

Beim Silen schlägt das Häßliche ins Lächerliche um; seine Augen sind schief gelegt, die unruhigen und unregelmäßigen Linien der Runzeln verkrausen die Stirn, welche über den kahlen Schädel bis zum Rücken hinabreicht; — die kurze Nase ist an der Wurzel breit gedrückt; der Mund ist weit aufgerissen und lechzt fort nach Wein; der Bart ist struppig, die Lippen wulstig, die Wangen ins Breite gezerrt.

Ein Vertreter des Gemeinsinnlichen darf nicht schön sein, seiner Zügel- und Maßlosigkeit wegen. Silen war wie Dionys und wie die Satyrn eine Verkörperung des befruchtend Feuchten; er wurde als Oberhaupt, als väterlicher Behüter und Anführer der Satyrn gedacht. Allerdings wird er als ein behäbiger und gutmütiger Geselle geschildert; war er doch Erzieher des Dionysos, allein viel Gutes hat der Gott der Saftfrüchte von diesem skurrilen Trunkenbolde nicht gelernt. Zu den tückischen Naturgewalten, welche Silen als Walddämon zu vertreten hatte, gehörten auch Wein und Liebe mit ihren ungestümen Antrieben. Deshalb wurde er von den griechischen Künstlern meist als ein Besiegter des Weines dargestellt, in dessen runzelreichem Gesichte sich mitunter eine gewisse weltvergessene, um nicht zu sagen philosophische Ruhe ausdrückt. Freilich war seine Philosophie eine einseitige, denn die allgemeinen Sätze, welche er predigte, waren: Morgen wieder unmäßig! Uebermorgen wieder Wein, Musik und Weib!

Wurde nun im Silen vorwiegend die besinnungs- und haltlose Genußgier mit dem Stempel leiblicher Verwüstung und Verhäßlichung dargestellt, so hat es gleichwohl die bildende Kunst der Griechen in ihrer Blütezeit verstanden, dieser Gestalt ein ideales Gepräge zu verleihen und den Silen als Ziehvater des Dionysos als einen stattlichen, würdevollen Mann zu gestalten, der seinen Pflegling sorgsam auf dem Arme hält und zärtlich anlacht, wie es uns eine Statue des Louvre aus Villa Borghese vor Augen stellt.

Als Musikfreund wird Silen auf einem geschnittenen Stein erfaßt, wo er, von Eroten auf einem Rollwagen gezogen, einem Saiteninstrument seine weichen Empfindungen anvertraut. Auf einer Cameopaste der Nottschen Sammlung sieht man einen Silen mit affektierter Begeisterung Kythar spielen, wozu ein Esel, sein Lieblingstier, singt.

Auch der Paposilen im haarigen Tierfell mit dem flötenspielenden Eros auf der Schulter, ist eine tonfreundliche Gestalt (Abbildung XXIV). Als belustigende Person wird Silen häufig genug von der antiken Kunst aufgefaßt; so in einer Bronzestatue des Nationalmuseums zu Neapel, welche den Silen auf einem Weinschlauche reitend darstellt, oder in jenem Gemälde, auf welchem Silen mit einem Weinbecher in der Hand, das Gleichgewicht einbüßend, vergebens mit seinem störrischen Esel ringt.

* * *

Ein großer Musikliebhaber war auch Pan, der bockfüßige Gott des Gebirges, der Hirten und Jäger, der Erfinder der Rohrflöte. Er trinkt viel, wie alle Thiasoten und trinkt wieder; er spielt nicht bloß auf der Mundorgel, sondern schlägt auch die Kythar und unterrichtet schöne Jünglinge im Syrinx- und Flötenblasen; tanzt gern mit Mainaden, wobei er einen Schellenstock schwingt, führt als gehörntes Wesen mit Widdern und ausgelassenen Eroten Stoßkämpfe auf und benimmt sich frech gegen das weibliche Geschlecht.

Sein Gesicht ist wie jenes des Silens in krause Falten gezogen, welche anzeigen, daß auch das Denken dieses unkeuschen Musikers ein krauses ist.

Die Plastik der Griechen suchte in Panstöpfen heftige Erregungen zu verdeutlichen; diese Absicht spricht sich in einem ursprünglichen Brandthonrelief des britischen Museums aus, welches drei Pansköpfe nebeneinander stellt, in welchen sich, nicht ohne ins Verzerrte hineinzuspielen, Frohsinn, Jähzorn und Furcht ausprägen.

* * *

Der Tonkunst wohlgeneigt waren nicht minder die Kentauren; sie wurden als das Wildwasser in Person gedacht und da Rosse das rascheilende Wasser symbolisierten, so erhielten von ihnen die Kentauren ihre bekannte Gestalt.

Berühmt war der Kentaur Chiron als Musiklehrer des Helden Achill und die vorgeschrittene hellenische Kunst hat Kentauren statt Keulen und Baumästen, welche sie auf der ältesten Darstellungen tragen, Lyren in die Hand gegeben, um auf den entwickelten Musiksinn dieser Roßmenschen hinzuweisen.

Musikalisch waren auch ihre behuften Gemahlinnen. Ein in Pompeji gefundenes Bronzerelief stellt eine Kentaurin dar, welche ihren Körper leidenschaftlich bewegend, auf einer Doppelflöte spielt.

Auf Flachbildern von Sarkophagen sieht man gleichfalls lyraspielende Kentauren gemeißelt, auf deren Rücken Amoretten sitzen. Auf einem Marmorsarge, der an der Via latina bei Rom gefunden wurde, sieht man im Relief einen Kentaur, welcher auf einer Doppelflöte spielend, einen Wagen der Göttin der Unterwelt zieht. Zugtier und Musikant zugleich!

Herkulanische Wandgemälde führen in entzückendem Linienwohllaut Kentauren und deren Gattinnen vor, die mit Jünglingen und Mainaden, welche Saiteninstrumente tragen, die Luft durchschweben. Es drückt sich in diesen Ziergemälden eine Anmut und Leichtigkeit der Bewegung, sowie eine übermütige Lebenslust aus, welche sich nach musikalischer Aussprache sehnt.

Ein ungemein liebliches pompejanisches Wandgemälde stellt eine Kentauriska vor, welche mit einem Jüngling, der Liebe und der Jugend froh, sich in die Luft erhebt. Sie greift in die Saiten einer Lyra mit der linken Hand und trägt in der rechten eine Metallschelle, um auf die Klapper zu schlagen, welche ihr der Ephebe hinhält.

Beide schweben in Lebens- und Minneluft, der Schwere ledig, Wohllaut und Rhythmus in den Formen und in der Bewegung der Körper, ihrem Frohmut musikalischen Ausdruck leihend, über irdische Niederungen empor.

* * *

Gehörte die tonfreundliche Gefolgschaft des Dionysos mehr zur göttlichen Halbwelt, welche die Musik nur als Ausdrucksmittel für Freuden letzter Ordnung benützte, so war Apollon, der griechische Gott jener Tonkunst, welche edlen Antrieben und einer reinen Begeisterung entspringt. Er war nicht bloß Gott der Musik, sondern auch der göttliche Vorsteher der musischen Künste im allgemeinen, welchen alle edlen Geistes- und Bildungswerte entstammen, der Gott des geistigen Schaffens und Gestaltens überhaupt, der Musaget, der Anführer der Musen, welche die Dichtkunst als gleichwertig neben die Musik und neben die Wissenschaft stellen.

Bekanntlich war Apollon als Naturgott Herr des Lichtes und da die heißen Sonnenstrahlen verheerend wirkten, so wurde Apollon auch als Urheber von Seuchen und als Vermittler des Todes gefürchtet. Erst bei vorgeschrittener Sitten- und Geschmacksveredelung wurde Apoll zum Spender des geistigen Lichtes, zum Lenker des künstlerischen Schaffens und zum Gotte des Weissagens befördert.

Auch da gibt es ungezählte Werke der bildenden Kunst, welche die Bedeutung dieses Gottes über jeden Zweifel hinausheben. Ein älteres Vasenbild zeigt Apollon, der auf einem geflügelten Dreifuß sitzend über dem Meere schwebt und dabei einen Bogen auf dem Rücken und eine Kithar in der Hand hält. Die Flügel des Tripus versinnlichen den Flügelschlag der musischen Begeisterung, welche den Dichter über Meere hinwegträgt. Das ist

eine kindlich einfache, aber gleichwohl deutliche Zeichensprache, welche für den Aufschwung des Geistes im Dienste der Musen einen Ausdruck sucht.

Ein anderes Vasenbild stellt Apoll als begeisterten Sänger dar; er hat einen Lorbeerkranz in die herabflutenden Locken eingeflochten, blickt in seiner Hingenommenheit aufwärts und begleitet die Worte einer Dichtung auf der neunsaitigen Kithara. Damit wird die musische Geisteserhebung einfach und beredt dargestellt; die innere Bewegung prägt sich auch äußerlich in dem bewegten Faltenschlag des langen Sängergewandes aus.

Den Gott der Kunst, voran der Tonkunst, haben die hellenischen Bildhauer als einen ideal schönen Mann dargestellt. In der Nachbildung eines Originals aus der Zeit des Phidias im Museum des Lateran wird Apollon als ernstblickender, schöner, jugendkräftiger Mann aufgefaßt, in welchem — ohne Entstellung durch Züge weichlicher Gefühlsschwelgerei — beredt der innerliche Wert des Gottes künstlerischen Gestaltens hervorgehoben wird.

Auf dem Relief eines attischen Altars sieht man den Gott der Dicht- und Tonkunst unbekleidet dastehen, bereit, mit dem Plektron die Saiten der Kithar zu schlagen. Als Gott musischer Gestaltungskraft, der dichtenden Phantasie wird Apollon auch in einer Statue der Leconfieldschen Sammlung in Pelworth dargestellt. Einer Statue mit dem eben geschilderten Ausdruckscharakter nachgemalt ist eine Freske in Pompeji (Abbildung XXVII).

Eine andere Gruppe von Apollobildungen stellt den Gott der Tonkunst in vornehm nachlässiger Haltung ausruhend, nachsinnend, nachgenießend, wie in stiller Begeisterung dichtend dar. Dieser Gruppe gehört der Apollino in den Uffizien (Florenz) an, die Kopie eines Originals aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Der göttliche Jüngling lehnt sich in anmutiger Körperlage an einen Baumstamm, die Hand über dem Kopfe haltend. Er rastet, sinnt und begnügt sich damit, seiner Jugend, Schönheit und Göttlichkeit froh zu sein. Der Körper dieses Epheben hat weiche Formen, welche sich unter dem Einflusse musischer, nicht turnerischer Beschäftigung entwickelt haben.


XXVII. Apollon. (Freske in Pompeji.)

Eine Entartung des Apolloideals muß man in dem vielfach überschätzten Apollon Kallinikos vom Belvedere erblicken. Dieser schöne, weichliche Jüngling steht da, wie auf theatrale Wirkung zählend, in jedem Zoll die Frage an den Beschauer richtend: „Bin ich nicht schön?“ Dieser Apoll ist auch kein Gott der Musik mehr, sondern hält Nachschau nach dem Erfolge des Schüttelns mit der Aegis.

Am liebsten und häufigsten wird Apollo als der erste Heilige der Tonkunst von griechischen Künstlern und Kunsthandwerkern dargestellt. Einen Erweis dafür sieht man auf einem pompejanischen Wandgemälde, wo der junge Leierspieler als Leibzeichen der Heiligkeit sogar einen Tellerschein um den holden Kopf trägt. Der heilige Apoll spielt einer Nymphe vor, welche aus Dankbarkeit für den musikalischen Genuß, den ihr Apoll verschafft, sich vor ihm entschleiert. Sie weiß es offenbar, daß Apoll ebenso der weiblichen Anmut wie der Musik zugethan ist.

Auf einem andern pompejanischen Bilde sieht man Apollo mit dem Heiligenschein um den Kopf, welcher eigentlich nicht dazu nötig wäre, um Hermes ein Tonstück auf der Leier vorzuspielen. Es will damit nur dargethan werden, daß Apollo in der That als olympischer Musikheiliger verehrt wurde.

„Im höchsten Grade verehrungswert ist also die Musik, da sie eine Erfindung der Götter ist“ — sagt ein griechischer Schriftsteller. Wie man ohne Sprache nicht denken könnte, so sind für die Musik Instrumente, die menschliche Stimme mitgerechnet, unentbehrlich. Natürlich wurde denn auch dem Gotte der Tonkunst die Erfindung der Flöte und der Kithar sowie des Spiels auf denselben zugeschrieben. Apolls Standbild auf Delos hielt in der rechten Hand einen Bogen, in der linken die Chariten, deren jede ein Tonzeug trug: eine Leier, eine Flöte und eine Syrinx. Es galt zwar auch Pan für den Entdecker der Hirtenflöte, allein die Sagen über göttliche Erfindungen unterlagen Abänderungen und man kann immerhin annehmen, daß Apoll die Syrinx als göttlicher Fachmann, als olympischer Instrumentenmacher irgendwie verbessert hat.

Daß Apolls Leierspiel selbst bei Tieren Anerkennung gefunden, bemüht sich manches antike Kunstwerk klarzustellen. Bekanntlich lieben Eidechsen die Musik und folgen Personen, welche einem Klangzeug Töne entlocken. Auf diese Erfahrung hin wurde wohl der Apollo Sauroktonos (der Eidechsentöter) von Praxiteles gebildet.

Die Macht apollinischen Leierspiels stellt auch eine Gruftvase vor Augen, auf welcher das Entzücken eines musikalischen Rehs über das Saitenspiel Apolls nicht ohne Reiz geschildert wird.

Ein in vornehmen Formen ausgestaltetes Motiv der griechischen Bildnerei ist der singende und sich auf der Kithar begleitende Apollo. Da die Künstler von Hellas das Edelmenschliche auf die Götter übertrugen und in denselben versinnlichten, so war ihnen Apollo Kitharödus eine besonders willkommene Anregung, in die schönen Körperformen dieses Gottes den Ausdruck einer harmonischen Innerlichkeit zu legen.



XXVIII. Der beschwingte Apollo.

Auf einem Thonkruggemälde sieht man einen Apoll mit einer viersaitigen Lyra auf einem Schwane sitzen; der Aufflug dieses Vogels wurde wohl zu der musischen Begeisterung in Beziehung gebracht. Zuweilen wurden dem lorbeerbekränzten Apoll selbst Schwingen angedichtet und man hat ihn auf Dekorationsbildern dargestellt, wie er auf Flügeln des Gesanges und seines Leierspiels emporschwebt. Die Abbildung XXVIII stellt einen solchen Apoll dar, welcher mit Hilfe seiner Flügel irgend einen Dichter oder Tonkünstler auf die Höhen musischer Begeisterung oder des Ruhmes emporträgt.

Einige Altertumsforscher nennen den Apollo, welcher mit dem Kitharöden emporschwebt, einen Genius der Musik oder der Harmonie und das lange asiatische Gewand und die Locken des Musageten veranlaßt sie, diesem übernatürlichen Wesen das weibliche Geschlecht zuzusprechen. Es gibt im römischen Götterwald in der That weibliche Genien, welche von Seneca Junonen genannt werden, allein wer die Bildungen der antiken Kunst und des Kunsthandwerks genau kennt, wird sich damit bescheiden, den emporfliegenden Lyraspieler als Apoll anzusprechen.

Ein Relief im Louvre bringt den Apoll und die Siegesgöttin Nike, welche ihm aus einem schlanken Gefäße Wein einschenkt, in Beziehung zu einander und weist so darauf hin, daß der höchste Sieg des Menschen mit dem musischen Schaffen desselben zusammenhängt.

Der lykische Apollon aus dem Museum Campana zeigt den Gott, auf eine Lyra gestützt, in einer ideal schönen Durchbildung. Der Kopf desselben trägt den Ausdruck ernsten Sinnens und lebhafter innerer Erregung; es tritt uns da der Gott des musischen Schaffens, des poetischen Gestaltens bestrickend entgegen.

Apollo wurde übrigens auch im Olymp als Tonkünstler geschätzt; auf einem tyrrhenischen Henkelkrug aus der Sammlung des Prinzen von Canino sieht man ihn ein freudiges olympisches Familienereignis besingen und auf der Lyra feiern. Zeus sitzt in Gesellschaft mehrerer Götter auf seinem Throne und hält ruhig seinen Blitz in der Hand, während seinem Kopfe unter Beistand der heiligen Hebamme Ilithyia die Athene mit Schild und Speer, züchtig angezogen, entsteigt. Apollo ist über die Geburt einer Kollegin außer sich vor Freude und rupft lebhaft die sechs Saiten seiner Leier.

Auf andern Gefäßbildern pflegt Hephaistos die Geburt der Athene durch einen gutgemeinten, dem Zeuskopf versetzten Hammerschlag zu befördern.

Man sieht auf tyrrhenischen Vasen den Apollo, als olympischen Vorsteher aller Musik und als göttlichen Förderer der musischen Kunst überhaupt, nie ohne Leier oder ohne die etwas schwerfällige Phorminx mit dem breiten Schallkasten und mit den kurzen nach innen doppelt geschweiften Seitenständern.

Auf einem altertümlichen Kruge im Besitze de Wittes in Paris wird Apoll als Vermählungsgott dargestellt, der soeben einen Wagen besteigt, um die Braut abzuholen. Artemis, seine Schwester, hat ihm artig die Lyra abgenommen, während Hermes, der immer gentile Geschäftsreisende des Olymps, eine Blume in der Hand bereit hält, um sie Apoll, dem öfter heiratenden, beim Abschiede anzutragen. Das Gottsein verpflichtet eben zur Höflichkeit.

Auf einer nolanischen Vase sieht man Apoll mit seiner Phorminx auf einem Hochsitze, während ihm seine zärtliche Schwester Artemis in eine Schale eine edle Flüssigkeit einschenkt, was von dem Gotte der musikalischen Begeisterung nicht ohne Behagen hingenommen wird. Auf Thongefäßen, welche den Siegern bei Nationalspielen als Ehrenpreise übergeben wurden, sieht man unter den göttlichen Beschützern der Wettkämpfe natürlich auch Apollo, der das Sieges- und Preislied auf einer Kithara begleitet. Dabei trägt er ein Festkleid mit einem eingewebten Tintenfischmuster.

Unerquickt bleibt man dagegen durch Darstellungen der antiken Kunst, in welchen Apollo als eifersüchtiger Saitenspieler grausame Rache an Marsyas für das Wagnis nimmt, daß er sich mit ihm, dem unübertrefflichen Gotte der Tonkunst, im musikalischen Wettkampfe messen wollte. Das Relief eines Marmorsarges schildert in zwei Scenen die Vermessenheit des Marsyas und die eines Gottes unwürdige Genugthuung, welche er an dem eitlen Musiker genommen hat. Und was soll diese Darstellung auf einem Sarkophag? Soll sie etwa darauf hindeuten, daß man in den Konkurrenzkämpfen des Lebens oft schmählich unterliegt oder weist sie überhaupt nur auf einen peinlichen Tod hin?

Bekanntlich haben sich die Etrusker einen großen Teil der griechischen Mythen angeeignet, oder sie aus ihren kleinasiatischen Stammsitzen nach Italien mitgebracht und haben dieselben auf ihren Prunkgefäßen verbildlicht. So sieht man auf einem etruskischen Krater aus Cäre (jetzt im Berliner Museum)[1] den musikalischen Wettkampf des Marsyas mit Apollon dargestellt, wobei Zeus als Kunstrichter seines Amtes waltet. Marsyas, mit einem Satyrschwänzchen versehen, spielt auf einer Schildkrötleier, während ein Satyr auf eine Flöte weist, auf welcher der Sieg leichter erreichbar wäre. Apoll spielt inzwischen den Gleichgültigen und reicht einen Lorbeerzweig einem Reh, das daran schnuppert, — ein reizender, der Natur abgelauschter Zug!

Das Gemälde auf einem Thonkrug aus Cervetri (gleichfalls im Berliner Museum) erklärt Apolls Ingrimm gegen Marsyas. Dieser gab nämlich nach diesem Bilde im Olymp auf einer Leier ein Konzert, welchem Dionysos (etruskisch Fufluns), Eros, Aphrodite, eine Mainas mit einem Tympanon, Satyrn, Kentauren, ja Zeus selbst anwohnen, der seinen

[1] Von G. Korte besprochen in der Archäologischen Zeitung vom Jahre 1885.

Blitz auf dem Zeigefinger im Gleichgewicht erhält. Dieses Eindringen eines eitlen Dilettanten in den Olymp mußte allerdings den nervösen Gott der Tonkunst ärgern.

Merkwürdig ist's, daß Apollo Kitharödus im Louvre in der Hand eine Lyra hält, auf deren Seitenständer Marsyas, der vom Gotte der Musik grausam Besiegte, dargestellt ist; das wollte wohl ein Wahrzeichen der niemals übertroffenen Meisterschaft Apollos im Lyraspiele sein? Erinnert dies nicht daran, daß gegenüber gewissen aufdringlichen Virtuosen, die sich selbst für unübertrefflich halten, das jetzige Konzertpublikum der grausam gequälte Marsyas ist? —

Bezeichnend für den Kunst- und Schönheitssinn der Griechen ist es, daß die Prägung ihrer Münzen von keiner Zeit und von keinem Volke bisher erreicht wurde. Eine hellenische Silbermünze hat auf einer Seite den lorbeerbekränzten Kopf Apolls, auf der anderen eine Lyra aufgeprägt. Es zeigt sich darin nicht so sehr die religiöse Verehrung der Griechen für den Gott der Tonkunst, als das Bedürfnis, dem Metallwert der Münze den Wert der schönen Form zu gesellen.

* * *

Apollo war der göttliche Führer der Musen, unter deren Schutz bekanntlich alle Formen geistigen Schaffens standen. Schon ein Schüler des Phidias, der Athener Praxias, hat an einer Giebelgruppe des Tempels in Delphi gearbeitet, in welcher Apollon von Musen umgeben war.

Ursprünglich wurden die Musen im pierischen Lande an den Vorhöhen des Olymposgebirges und im Wiesenthale des Helikon verehrt. Sie galten anfangs als Musik und Tanz liebende Quellgöttinnen, aus welchen sich später erst die Beschützerinnen der geistigen Arbeit überhaupt und des künstlerischen Schaffens insbesondere entwickelten.

Nach den ältesten Darstellungen reigten die Musen um eine Quelle oder um den Altar des Zeus; dieser Tanzchor zerfiel in drei Abteilungen für das Absingen der Strophe, der Gegenstrophe und der Epode, des Schlußgesanges. Auch nach Schaffung der Idealtypen für die Musen im 4. Jahrhunderte v. Chr. wurde der lebendige Musiksinn derselben besonders betont. Selbst Kalliope, die vornehmste Muse, welche als Vertreterin der epischen Dichtung galt, wurde als musikfrohes Mädchen mit einer Hirtenflöte in der Hand dargestellt.

Die alten Maler von Hellas nahmen es mit der Zahl der Musen nicht genau und begnügten sich mit vier, fünf oder mit sieben derselben. Die Wahl der Attribute der Musen wurde dann erst getroffen, nachdem durch litteraturgeschichtliche Studien die Dichtungsarten schärfer von einander geschieden wurden, worauf erst dem Epos, der Tragödie, Komödie, der Chormusik, der erotischen Dichtung und dem religiösen Hymnengesang besondere Vorsteherinnen gegeben werden konnten. Beredter als die äußeren Abzeichen der Musen, welche meist in Tonwerkzeugen bestanden, war die Ausdrucksplastik in den Köpfen derselben.

In jener Statue der Polyhymnia, der Muse des musikbegleiteten Gesanges, welche man in Tusculum gefunden hat, ist das Hauptgewicht auf den Ausdruck gelegt; sie blickt sinnend, träumend, dichtend, Vergangenes ernst erwägend, vor sich hin und bleibt, da diese beredte Ausdrucksprache genügt, ohne ein besonderes Kennzeichen.

Euterpe, die „Erfreuende“, die Göttin der lyrischen Dichtkunst, wird immer mit einer oder mit zwei Flöten dargestellt, da zum Liede die musikalische Begleitung wesentlich gehörte.

Auch Erato, die Göttin des Liebesliedes, hält ein Saiteninstrument in der Hand und sinnt (in der zu Ardea gefundenen Statue) wie ein liebendes Mädchen still vor sich hin. Unter anderen Dichtern hebt Ovid die Beziehungen dieser Muse zum Eros hervor.

Terpsichore war die Muse der heiligen vom Tanz begleiteten Gesänge; sie hält eine Lyra in der Hand und senkt nachdenksam den Kopf.

Ernst, vornehm, hoheitsvoll sehen die Statuen der Geschichtsmuse Clio, dann Melpomene mit der Keule, welche bedeutsam auf das tragische Unterliegen kühner Denker hinweist, ebenso wie Kalliope, aus, die Muse der heroischen Dichtung. Die letztere wird in einem griechischen Relief des Louvre vorgeführt, welches ein Gespräch derselben mit Homer im Elysium vorstellt. Thalia, welche die komische Dichtung vertritt, hält in einer Statue des Vatikan die bacchische Handtrommel in der Hand und sitzt träumerisch auf einem Felsen.

Den Ausdruck ernsten Nachdenkens, schöpferischen Uebersinnens findet man in allen Rundskulpturen der Musen, deren Originale teils als Siegesbeute aus Griechenland nach Rom geschleppt oder in dieser Stadt nach griechischen Vorbildern gemeißelt wurden.

Daß Darstellungen von Musen weithin als Schmuckstücke beliebt waren, erweist auch ein in Spanien gefundenes, jetzt im Museum zu Madrid verwahrtes Mosaik mit Musen; eine derselben trägt eine Flöte mit aufragenden Tonklappen. Im Museum von Lissabon wird ein antiker Sarkophag mit dem Flachbilde der neun Musen verwahrt, welchen religiöser Fanatismus leider die Köpfe abgeschlagen hat; diese waren gewiß schön und da Frauenschönheit den Weg zur Sünde ebnet, so mußten die anmutigen Musen dieser religiösen Ansicht wegen ihre Köpfe einbüßen. Merkwürdig sind die Instrumente, welche diese Musen tragen; eine derselben hält eine viereckige Harfe, eine andere ein Monochord in der Hand.[1]

Auf Marmorsärgen, in welchen Dichter, Musiker und Männer der Wissenschaft bestattet wurden, liebten es besonders die Römer, dem Beispiele der Griechen folgend, Musen darzustellen. Da bei Bestattungen vor allem die Flöten die Trauermusik besorgten, so war die flötenspielende Muse Euterpe gleichsam die Vorsteherin der musikalischen Totenklage. Sie ist auch auf einem römischen Sarkophag des Berliner Museums, welcher einem griechischen Original nachgebildet ist, in erster Linie dargestellt, während auch die Kithar spielenden Musen: Terpsichore und Erato an der musikalischen Totenklage teilnehmen.

* * *

Das Gemälde auf einer Vase aus Vulci führt die drei ältesten Musen: Gesang, Erfindung und Gedächtnis vor, welche dem Leierspiel des thrakischen Sängers Thamyris lauschen; eine derselben reicht ihm neidlos einen Lorbeerzweig. Wahrscheinlich war diese Vase ein Preis bei einem musischen Wettkampfe. Einer Sage nach waren die Musen auf den berühmten Sänger Thamyris eifersüchtig und raubten ihm unanständig genug, nicht nur seine klangvolle Stimme, sondern auch das Augenlicht.

In dieser Mythe wird der Musik und deren Ausübung gleichfalls eine so große Wichtigkeit beigemessen, daß die vollendeten Leistungen in derselben nur als Vorzug und Vorrecht der Götter gedacht wurden.

Ein schönes Vasenbild im Berliner Museum[2] schildert in einer sinnigen Komposition die musikalische Begeisterung des Dichters Thamyris, welcher neben Liebesliedern auch eine Dichtung über den Wettkampf der Titanen gegen die Götter verfaßt und nach Pausanias den frühesten Preis beim Sängerwettkampfe der pythischen Spiele errungen haben soll.

Das Vasenbild stellt den thrakischen Dichter dar, welcher begeistert aufblickend ein Lied auf der Leier begleitet, während ihm die Musen aufmerksam zuhören; neben ihm sitzt seine Schülerin Sappho, deren Lieder nur ein Widerhall der Poesie ihres Meisters sind. Der Eros, welcher auf ihren Schultern sitzt, gemahnt an ihre glühende aber unbefriedigte Liebessehnsucht, von welcher sie in einem ihrer Lieder spricht. Apollon wendet sich von dem Sänger ab, welcher so vermessen ist, mit den Musen zu wetteifern. Dafür lauscht Aphrodite, welche den Gott der Liebessehnsucht (Himeros) umschlingt, um so freudiger, während der Dämon der Begierde eine Taube aufflattern läßt.

Auch dieses Vasengemälde stellt es klar, daß der Tonkunst in keinem anderen Mythenkreise eine so große Macht und Wichtigkeit zugeschrieben wurde, wie in dem griechischen.

Allerdings wurde von den Musen, wie man weiß, die Jungfräulichkeit sehr geschätzt; gleichwohl wurde mancher Gott und mancher Sterbliche durch die Gunst der unsterblichen Jungfrauen erfreut. So kam es, daß die Muse Kalliope den Apollo zum Vater eines berühmten musikalischen Sohnes, des Orpheus, machte.

* * *

Orpheus galt bekanntlich als ein hervorragender Vertreter der Musik im griechischen Mythenhag und auf hellenischen Grabmälern wie auf Gemälden der Gruftvasen wird dieser

[1] Abgebildet in dem Werke: „Museo español de antiguëdades bajo la direccion del doctor Don Juan de Dios de la Rada y Delgado.“ 10 Bände. Madrid 1873.

[2] Veröffentlicht und erläutert in der Schrift von Michaelis: „Thamyris und Sappho.“ Leipzig 1865.

thrakische Sänger sehr häufig, hauptsächlich wegen der treuen Liebe für seine Gattin Euridike dargestellt, die ihm durch einen Schlangenbiß frühzeitig entrissen wurde.

Orpheus sang und spielte der Mythe zufolge so wunderbar, daß er wilde Tiere durch die Macht der Töne zähmte, Steine erweichte und Bäume in Bewegung setzte. Ein antikes Mosaik, welches bei Grandson in der Schweiz entdeckt wurde, stellt Orpheus dar, wie er auf einem Löwen sitzend spielt, während um ihn herum lauschendes zahmes und wildes Getier von seiner musikalischen Tüchtigkeit hingerissen ist.

Berühmt war Orpheus besonders wegen seines mutigen Ausfluges nach dem Hades, den er unternahm, um die junge schöne Nymphe Euridike zurückzuholen. Orpheus rührte durch seine musikalischen Wehklagen das Herz der Persephone und diese bewilligte die Rückkehr der Euridike unter der Bedingung, daß sich Orpheus nach seiner Gattin nicht umsehe.



XXIX. Arion und die Sirenen.
(Holzschnitt aus der deutschen Ausgabe des „Glücksbuches“ von Fr. Petrarca.)

Er blieb dieses Gebots nicht eingedenk und der Schatten seiner Gattin zerfloß vor ihm auf Nimmerwiedersehen.

Auf Grabreliefs und auf Vasenbildern ward denn Orpheus als Vorbild der über das Grab hinaus dauernden Gattenliebe häufig dargestellt. Ein edel erfundenes griechisches Relief im Museum von Neapel zeigt den Seelenführer Hermes, welcher die Nymphe Euridike bei der Hand nach der Unterwelt führt; sie steht traurig und zaghaft in ihrem Mantel und Ueberschlag da und berührt die Schulter ihres Gatten, welcher, die Lyra in der Hand, die Scheidende teilnahmsvoll anblickt. Seine Augen sagen: Es muß geschieden sein für immer! — In dieser Gruppe gibt sich kein heftiger, maßloser, sondern gefaßter, vornehm getragener Schmerz kund.

Eine andere Verbildlichung desselben Gegenstandes zeigt den mythischen Sänger Orpheus, welcher seine Frau an der Hand aus der Unterwelt führt, während ihn ein Eros umflattert, — eine neue poetische Einzelheit in der Ausgestaltung der sinnigen Sage!

* * *

Ein anderer mythischer Sänger ist Arion, den die bildende Kunst oft genug als Vorbild musikalischer Begeisterung dargestellt hat, von welcher er, auf einem Delphin reitend,

hingenommen ist. Wer kennt nicht die Sage von den Seeräubern, welche den Arion auf einer Fahrt von Tarent nach Korinth überfielen und ihn beim Anblick seiner Schätze umbringen wollten? Arion stellte sich auf das Vorderteil des Schiffes, nahm singend Abschied vom Leben und warf sich ins Meer. Delphine, durch den Gesang Arions entzückt, trugen den braven Sänger zur Küste der Heimat.

Bekanntlich kamen in der Zeit der Renaissance die griechischen Götter und Gottmenschen wieder zu Ehren; auch die wiedererwachende Kunst hat sich dieses Stoffkreises bemächtigt und hat oft in kindlicher Weise die antiken Mythen verbildlicht. So ist im Jahre 1539 zu Augsburg eine deutsche Uebersetzung des Glücksbuches von Fr. Petrarca[1] mit vielen tüchtig ausgeführten Holzschnitten erschienen, von denen einer die Arion- und Sirenensage nicht ohne schlagkräftige Komik zu einem Ganzen verbindet. (Abbildung XXIX.)

Das epische Nacheinander wird hier in einem Nebeneinander vor Augen gebracht. Der alte Herr mit dem Turban auf dem Kopfe ist Arion, der sich auf dem Vorderdeck des Schiffes unter Saitenklang vom Leben empfiehlt; häßliche Delphine hören dem auf der Davidsharfe begleiteten Wehmutsliede zu, während die ruchlosen Seeräuber sich vom Sänger abwenden. Im Mittelgrunde des Holzschnittes sieht man bereits die wunderbare Rettung Arions vollzogen, welcher, auf einem Delphine sitzend, nicht mehr auf der Harfe, sondern auf einer Geige spielt, während er am Strande des Heimatlandes von einigen musikalischen Bewohnern, darunter von einer flötenblasenden Jungfrau begrüßt wird. Mit Arion lassen sich im Schatten einer gotischen Kapelle zwei Sirenen und deren Kinder in einen musikalischen Wettstreit ein; daß diese braven züchtigen Mütter n der deutschen Tracht des 16. Jahrhunderts wirklich Sirenen sind, beweist der Text des Glücksbuches.[2]

Es wurde bereits erwähnt, daß das Brustbild Apollos und dessen Lyra auf griechischen Silbermünzen geprägt wurde; auch die Münzen von Mitylene, Lesbos und Kolophon waren mit Lyren und Kitharen als Wahrzeichen der Musikfreundlichkeit geschmückt, während den Münzen von Methymna der auf einem Delphin reitende leierspielende Arion aufgeprägt war.[3]

* * *

Musenkinder waren auch Sirenen, welche aus demselben Grunde sangen und spielten, wie die deutsche Loreley und wie die nordischen Meerfrauen. Die Sirenen entsprossen einer

[1] „Das Glückbuch, beydes deß Gutten und Bösen darinn leere und trost, weß sich menigklich hierin halten soll, durch Franciscum Petrarcham vor im Latein beschriben und jetz grüntlich verteutscht, mit schönen Figuren ... verziert, dergestalt vor nie gesehen. Getruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner im Jar 1539."

[2] Das 23. Kapitel des ersten Abschnitts von Petrarcas Buche über das Glück handelt „von Gesang, süßer Melodey, der Musica und Sayttenspielen". „Es werden auch die vische im Wasser mit Musica, süßem Gesang und Thone beweget. Das geschicht Arionis ist dir freylich gar wol bekannt, wie ein Delfin oder Walfisch denselben über meere mit seiner Harpfen geführt hat Es bezeugens auch die bilder aus Ertze, wie er auf dem rucken eines Delfins saße und die geygen zohe. Wolan, dazu glaubet man wie die Sirenes, meerfrawen oben von unden vische, mit süßem gesang die Leute aufhalten im Schiff, betriegen und erseuffen." „Ich lasse es sein, wie die musica wunderbarlich sei, die Leute mancherlei bewege, diesem zur Freude, jenem zum Leide .... Es ist bei den Griechen eine große Kunst in großen ehren gewest; keiner wäre für gelehrt geacht bei ihnen, der nichts in der Musica kunde singenn oder auf sayten spielen. Alcibiades hat das Pfayffen gelernt; er faßt die pfeyffen in die Faust, steckt in das maul, aufbliise die backen und sammlet den Athem; da hat er gemerkt, daß es so mechtig ubel stünde und sein angesicht so ungestalt machte; da name er die pfeyffen, zerbrachs und warffs in dr...; das ganze Volk zu Athen hat das Pfeyffen weckefallen lassen" — Nach dieser Auslassung über Arion, über die Sirenen und über Alcibiades, welcher das Musikmachen mit dem Schönsein verbunden sehen wollte, gibt sich Petrarca-Steyner noch folgenden Renaissance-Betrachtungen über die Macht der Musik hin: „Musica ist wol eyne feyne Kunst, wie gesagt, wenn man ehs recht braucht, nicht über macht .... sye ist aber fürnemlich dahinn erfunden, daß man grobe leute inn der weidt zam machte, mildert und linderet, wie man von Orfeo sagt; er hat pern, stayn und welder mit Gesängen erweycht." Den Schluß dieser Erwägung über Wert und Einfluß der Musik bildet ein Hinweis auf Plato, welcher „der Musica eine besserung der Sytten zuschreibt, so daß sye eyner policey zugehört." Man fand es ganz in Ordnung, der Musik eine sittenpolizeiliche Macht zuzuschreiben.

[3] Description of ancient coins from the cabinet of Thomas Gordon. London. — Numismatique d'Alexandre le Grand par L. Müller. Copenhague 1855.

Sage zufolge dem Liebesbunde der Muse Melpomene mit dem Flußgotte Achelous; sie sind Wasserdämonen, trügerische Musen der See, welche beim Rauschen der Wogen singen und durch ihren Zaubergesang den Seemann locken, damit sein Schiff an den Uferklippen scheitere.

Homer spricht von „glanzstimmigen, zaubertonigen" dämonischen Jungfrauen, welche auf einer Insel Unteritaliens mit klippenreichem Ufer sangen und die in ihre Nähe kommenden Schiffe zerschellen ließen. Die Sirenen waren, wie die Wasserfrauen in den Mythen aller Völker die Naturreize des Wassers und die Seegefahr in Person.

Auf attischen Grabmälern bedeuten Sirenen immer die Opfer von Seestürmen und erinnern zugleich an den Klaggesang um einen Toten. Die griechische Kunst hat die Sirenen als Vögel mit Mädchenköpfen,[1] später als Verbindung des Oberkörpers einer Jungfrau mit den Krallfüßen eines Raubvogels dargestellt.

Als die Argonauten unweit vom Aetna an der Felsenküste Siciliens vorüberfuhren, verstand sie Orpheus insofern zu überlisten, als er selbst ein Lied von so zauberhaftem Wohllaute anstimmte, daß die musikalischen Meerfräulein zu singen vergaßen und entzückt auflauschten. Aus Scham darüber, daß ihre Verführungskunst Schiffbruch gelitten und nicht die Argonauten, warfen die Sirenen Flöte und Leier ins Meer und stürzten sich selber nach, worauf sie zu Klippen erstarrten.

Auch Odysseus entging in bekannter Weise den musikalischen Lockungen der Seemusen; er verstopfte den Bootsleuten die Ohren mit Wachs, sich selbst ließ er an den Mastbaum binden und entkam so glücklich den Strandfelsen und den brandenden Wogen.

Auf einem antiken Vasenbilde wird eine Sirene zum Gotte der Tonkunst, zu Apoll, unmittelbar in Beziehung gebracht; sie steht auf Blumenranken hinter dem leierspielenden Gotte und scheint musikalischen Unterricht zu nehmen.

Ein antikes in Vulci gefundenes Vasengemälde zeigt drei Sirenen, von denen eine „Sehnsuchtsstimme" heißt. Odysseus, der sich selbst mißtrauend an den Schiffsmast angebunden ist, läßt sich an den „harpyienfüßigen Nachtigallen", wie die Sirenen von einem griechischen Dichter genannt werden, schlau vorüberführen. Die auf dem Vorderteil des Schiffes angebrachten Zauberaugen, bekanntlich Talismane gegen den bösen Blick und gegen Seegefahr, haben also in diesem Falle geholfen.

Die Abbildung XXX zeigt gleichfalls ein Verführungskonzert der Sirenen. Ein Meerfräulein spielt auf der Schalmei, die zweite auf einer Rohrpfeife, die dritte auf einer Lyra; sie locken vergebens durch den Reiz ihres Gesanges und ihrer Erscheinung den fest vor sich hinstarrenden Odysseus. Einer eigenartigen Auffassung der Sirenensage begegnet man auf den Gemälden eines Gruftgefäßes aus der Sammlung des Prinzen von Canino; auf einer Seite stürzen sich die Sirenen ins Meer, weil ihre musikalische Anlockung des Ulysses mißlungen ist, auf der Kehrseite sieht man drei fliegende Jünglinge, welche Ehrenbänder und einen Hasen, das aphrodisische Tier, in der Hand halten. Es sollen dies wohl Genien sein, welche dem Odysseus Ruhm und Liebesfreuden für seine Standfestigkeit in Aussicht stellen.

Drei bekleidete Sirenen sieht man auf ihrem Lockplatze in dem Gemälde einer etruskischen Aschenurne (Museum zu Volterra) sitzen; sie sehen noch älter aus, als die beiden Musikfräulein auf dem Holzschnitte des „Glücksbuches" von Petrarca-Steyner (Abbildg. XXIX).

Die drei musikalischen Tückebolde halten ein Lyra, eine Syrinx und eine Doppelflöte und sind auch da nichts anderes, als Todesdämonen, welche auf Gruftvasen sehr oft dargestellt werden.

Eine in Athen gefundene Grabsirene sieht wehmütig aus; sie ist das Sinnbild beharrlicher Trauer und der Klage um einen teueren Toten und wohl auch der Hinweis auf einen Tod, der durch einen tückischen Zufall veranlaßt wurde.

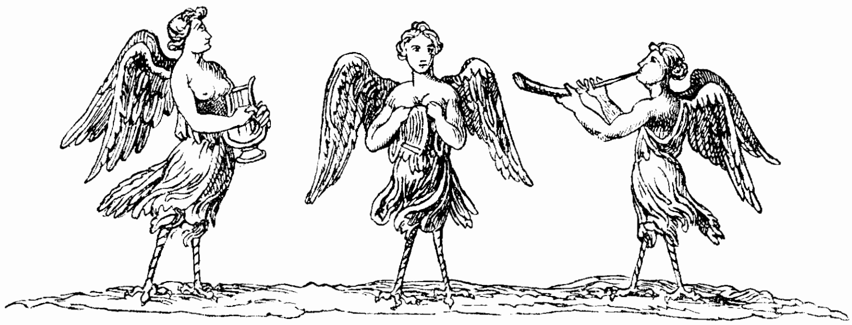
Im Louvre wird das Relief einer aufrechtstehenden Sirene verwahrt, welche, tiefe Trauer im Gesicht, sich die Brust schlägt und das Haar rauft.

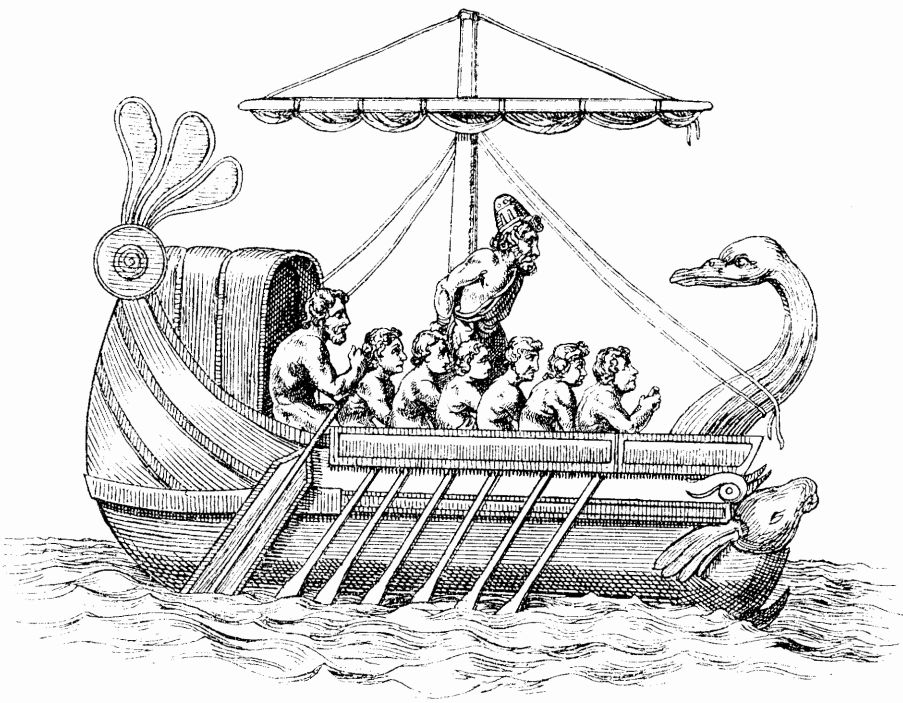
Auf antiken Sarkophagen sieht man mitunter den Wettkampf der Sirenen mit den

[1] In dem Werke: „Antiques du cabinet du Comte de Pourtalès-Gorgier — décrites par Theod. Panofka. (Paris 1834)" tragen die „Musen des Todes" auf einem Vogelrumpf den Kopf einer Jungfrau und spielen auf einer Doppelflöte und auf einer Kithar.

Musen dargestellt; die letzteren siegen und sind so herzlos, den armen Sirenen die Federn auszurupfen und sich damit das Haar zu schmücken. Die Sirenen wetteifern mit den Musen im Singen, Kitharspiel und im Flötenblasen und haben zu Schiedsrichtern Zeus und Athene erwählt.

Als Vogel mit einem Menschengesicht sieht man eine Sirene auf einer antiken Hochzeitsvase dargestellt; sie gilt da als Sinnbild hochzeitlichen Sehnens. Man darf sich über diese Vielseitigkeit der Bedeutung der Sirenen nicht wundern, denn je älter eine mythische





XXX. Odysseus und die Sirenen.

Gestalt wird, desto weiter spannt sich der Kreis ihrer vermeintlichen natürlichen und übernatürlichen Verrichtungen.

Ein römischer Schriftsteller vertiefte sich in eine Untersuchung über die Ursachen der Verführung und fand, daß sie nicht bloß durch Liebe, sondern auch durch einen Blick, durch die Gewohnheit und durch den Gesang erfolge. Dabei weist er auf die Venus hin, welche bei den Macedoniern Zeirene hieß.

Plato sah in den Sirenen nicht mehr dämonische Wesen, welche die Menschen von Tugendpfaden ablenken, sondern verehrte in denselben Genien, welche in den Seelen verstorbener Menschen die Liebe zu himmlischen und göttlichen Sachen anzünden und die Neigung für Sterbliche auslöschen.

Während Sirenen auf Grabmälern Zeichen ewigen Kummers und nie zu beschwichtigender Totenklage sind, erscheinen sie in der Komödie als Spottnamen für dünnbeinige Tänzerinnen, welche „gerupfte Sirenen" genannt wurden. Die singenden Meerfrauen hatten es ihrer Gestalt zu danken, daß sich bei ihnen das Dämonische ins Komische umsetzen konnte.

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß alle die griechischen Mythen, in welchen die Liebe zur Musik eine hervorragende Rolle spielte, sich zu Tonmalereien und zu symphonischen Tonwerken vorzüglich eignen. Daß den analogen deutschen Sagen — gegenüber den griechischen Mythen — der Vorzug gebührt, braucht ebenfalls nicht erst erwähnt zu werden.

* * *

Bei der Gemeinsamkeit menschlicher und göttlicher Eigenschaften, Neigungen und Leidenschaften kann von der Musikfreundlichkeit der griechischen Götter, von welcher die Mythen soviel zu erzählen wissen, mit voller Sicherheit auf die Musikliebe der Griechen geschlossen werden. Der Olymp war doch nur eine Ansiedelung wackerer, lebenslustiger Griechen und hellenische Sitten herrschten im olympischen Wolkenpalaste so gut wie in den Burgen Griechenlands. Wenn sich Apollon und die Musen bei Ambrosiatafeln bemüht hatten, die Genüsse der Geselligkeit durch Lieder und durch Saitenschlag zu steigern, so thaten sie es nur, weil es überhaupt Gepflogenheit hellenischer Fürsten war, bei ihren Festmählern die Heldenthaten des Volkes und der Führer desselben von Berufssängern feiern zu lassen.

Neben den schon genannten Göttern galt Hermes, der im Himmel und auf Erden zu allen Gefälligkeiten und Liebenswürdigkeiten bereite, geschäftseifrige und für gesellige Freuden volles Verständnis mitbringende Gott, für einen großen Freund und Gönner der Musik. Rühmte man ihm doch die Erfindung mehrerer Instrumente nach, darunter einiger, welche auch Apoll entdeckt haben wollte. Allein unter anständigen Göttern gibt es in bezug auf die Priorität der Erfindungen keinen Neid und keinen Wettstreit der Eifersucht.

In Homers Hymne an Hermes heißt es:

„Morgens geboren ans Licht, schlug mittags schon er die Zither.
Hermes war's, der zum ersten die Schildkrot machte zur Laute."

Hermes gehörte auch neben Apollon, Dionysos und Artemis zu den Schutzgöttern der Ehe und man sieht ihn auf Prachtvasen, welche den Toten ins Grab mitgegeben wurden, sich um die Neuvermählten auf das artigste bemühen; wird dem abreisenden jungen Ehepaar ein musikalischer Abschiedsgruß gewidmet, so treibt Hermes seine Höflichkeit so weit, daß er das am Reisewagen vorgespannte Pferd beim Zügel hält.

Meist spricht er als Gott der Beredsamkeit, wie man aus der Handbewegung und aus seinem Mienenspiel schließen darf, eine Abschiedsrede an die jungen Eheleute. Wenn Götter heiraten, z. B. Dionysos und Kora, da übertrifft Hermes sich selbst beim Veranstalten eines festlichen Abschiedes der Vermählten.

* * *

Herakles liebte nur deshalb Musik, weil sie die gute Stimmung nachtönen läßt, in welche man durch Wein und Liebe hineingerät. Leider war er mit der griechischen Weisheitsregel vom Maßhalten nicht einverstanden; denn man sieht ihn auf Vasengemälden nicht selten weinbelastet schwanken, wobei ihm Nymphen mit Doppelflöten und Leiern folgen. Wegen dieses Heraustretens aus den Geleisen göttlicher Wohlanständigkeit behandeln ihn auch griechische Kunsthandwerker, besonders Vasenmaler, als Possenfigur.[1] Sein Löwenfell, welches sich meist wie ein Frack um die Glieder legt und seine Keule schützen ihn nicht gegen achtungslose Mißhandlungen, welche sich Frauen gegen ihn erlauben, wenn er nachts bei ihnen vorsprechen will.

Ein pompejanisches Wandgemälde[2] stellt den Helden Herakles von Wein und Liebe besiegt dar; auch da wird er als komische Figur aufgefaßt, denn er trägt nicht nur Reben-

[1] O. Benndorfs „Griechische und sicilische Vasengemälde", Tafel 44.

[2] Beschrieben von Jahn in den Berichten der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Jahrgang 1855.

laub in den Haaren, sondern auch um den Hals einen Trinkerschmuck aus Blumen, sowie einen dünnen mit Bändern umwundenen Stab, während ihm Eros auf einer Doppelflöte ein Minnelied vorspielt und eine Mainas unehrerbietig mit einer Handtrommel in der Nähe des göttlichen Ohrs lärmt. Omphale sieht auf den doppelt Besiegten stolz hin.

Feiner wird die Lebenserfahrung, daß auch der Starke durch Liebe überwunden wird, durch jenen Löwen ausgedrückt, auf dessen Rücken sich ein Eros dem Saitenspiel ergibt.

Possierlich ist Herakles auch auf einem Weinkrug aus Vulci, wo er der Göttin Athene gegenüber steht, welcher er bekanntlich in zarter Freundschaftsehe verbunden war. Der unerschrockene Held wird damit als eine zu belachende Person gekennzeichnet, daß er wie ein Lastträger beladen ist. Den Rücken belasten ihm das Löwenfell, ein Bogen und Köcher; die Keule hat er unter der linken Achsel eingeklemmt; einen Weinkrug hält er in einer und eine fünfsaitige Kithara in der anderen Hand. Will er doch seiner zartgeliebten Freundin die Neigung durch Töne kundgeben und zeigen, daß bei ihm die Rauheit des Heroen durch Musik gemildert ist.

* * *

Es wurde bereits erwähnt, daß Athenas origineller Eintritt ins olympische Dasein vom Musikgotte Apollon durch helles Saitenspiel begrüßt wurde. Athena stand zwar ursprünglich als Vertreterin kriegerischer und landwirtschaftlicher Einsicht der Tonkunst fern, allein nachdem sich der Bezirk ihrer göttlichen Verrichtungen erweitert hatte, nachdem sie Gönnerin aller Formen geistigen Schaffens, Beschützerin des nationalen Festes der Panathenäen geworden war, trat sie zur Musik in genug nahe Beziehungen.

Ihr wurde die Erfindung der Flöte ebenso wie einigen olympischen Kollegen zugeschrieben; sie bildete dieses Klangzeug aus einem Hirschknochen; doch als sie sich damit in den Wolkenhallen des Olymps hören ließ, wurde sie von Hera und Aphrodite boshaft ausgelacht, weil sich ihr Gesicht beim Erzeugen des Flötentones verhäßlichte. Daraufhin schleuderte Minerva die Flöte unwillig fort und belegte alle künftigen Flötenspieler mit ihrem Fluche, dessen Folgen der arme Marsyas zu spüren bekam. Sollte Athenas Fluch auch noch jetzt nachwirken, wenn Flötenvirtuosen im Konzertsaale feinempfindende Ohren durch platte Tonranken verletzen? — Daß Athena auch die Trompete erfunden haben soll, sei nur nebenher erwähnt.

* * *

Aphrodite wurde als Weckerin zarter Gefühle, welche zum Tonausdruck hindrängen, von griechischen Künstlern zur Musik gleichfalls in die intimste Beziehung gebracht. Auch das Kunsthandwerk bemächtigte sich dieses dankbaren Stoffes, wie es die Abbildung XXXI darthut. Dieses pompejanische Wandgemälde, welches den „Triumphzug der Venus" darstellt, stammt aus der Zeit des Verfalls der griechischen Kunst und doch erfreut es durch seinen lieblichen Linienfluß und durch holde Formen das Auge. Possierlich nimmt sich der flötenspielende Eros aus, welcher auf dem Schweife des musikalischen Seepferdes sitzt.

Schließlich wären noch die Windgötter zu nennen, welche bei den Griechen ebenso wie in andern Mythenkreisen (bei den Indern die Maruts und Vaju, bei den Deutschen Wodan) als kriegerisch gesinnte Pfeifer und Sänger gepriesen wurden.

* * *

Die griechischen Heroen waren nicht minder Verehrer der Musik als die hellenischen Götter. So war Achilles nicht bloß ein tapferer Held, sondern auch ein großer Musikfreund. Chiron, nach Homer der weiseste aller Kentauren, war Gemahl einer Tochter Apolls und Musiklehrer des jungen Peliden. Chiron selbst hatte einen trefflichen Musikunterricht genossen und zwar durch Apollo, welcher ihm auch seinen Sohn Asklepios zur Erziehung und besonders zur Unterweisung in der Heilwissenschaft übergab.

Nicht nur Achilles, auch eine Reihe anderer Helden (Odysseus, Theseus, Nestor, Aeneas, Castor und Pollux) wurden von Chiron im Lautenspiel unterrichtet. Ein pompejanisches Wandgemälde stellt den Achilles dar, welcher von Chiron, einem würdevoll aussehenden Waldmenschen, im Saitenspiele unterwiesen wird.

Als der Pelide vor Troja durch Agamemnons Selbstsucht gekränkt wurde, suchte er

im Besingen der Ruhmesthaten der Vorzeit und im Leierspiele Trost. In der Ilias (IX. Ges. V. 182—186) heißt es:

„Peleus Sohn ergötzte sein Herz mit der silbernen Leier,
Die er aus der Stadt des Aetion hatte erbeutet.
Zierlich war sie, mit Silber und feinem Kunstwerk geschmückt;
Sie erfreute sein Herz; er sang die Thaten der Helden."

Wieder ist es eine pompejanische Freske, welche in reizender Weise eine Musikaufführung im Zelte des Achilles vor Troja, gewiß nach einem griechischen Originalgemälde



XXXI. Triumphzug der Venus. (Pompejanisches Wandbild.)

vor Augen stellt. Der Pelide spielt auf einer fünfsaitigen Lyra und begleitet, wie es scheint, den Gesang seiner Lieblingssklavin Diomedea von Lesbos, welche auf die Buchstabennoten einer Rolle blickt. Die Teilnehmer an diesem Zeltkonzerte sind Patroclus und dessen Freundin (s. Abbildung XXXII).[1]

[1] Reproduziert nach dem Werke: „Real Museo Borbonico. Napoli 1843. Vol. 13."

Den Beweis, daß dieses liebliche Motiv mannigfach künstlerisch behandelt wurde, liefert u. a. ein Carneol, dessen Tiefschnitt gleichfalls Achill in einem Zelte auf einer elfsaitigen Lyra spielend darstellt; der Held hat sich zum Zeichen, daß er mit seinem Lyraspiel zufrieden ist, einen Lorbeerkranz auf das Haupt gesetzt. Er scheint mehr als den Feind auf dem Schlachtfelde den Durst zu fürchten, denn vor ihm steht ein großer Weinkrug. Auch diese Gemme ist ein reizvolles Genrebild.

* * *

Da der Olymp ein den Göttern vorbehaltener Raum war, so fanden die Seelen der Menschen nach dem Tode in diesem reservierten Himmelshag keine Unterkunft. Sie mußten



XXXII. Achilles spielt in seinem Zelte vor Troja.

sich mit der Unterwelt begnügen. Im Hades gab es nun eine Abteilung für brave Menschenseelen und dort fanden zur Unterhaltung der seligen Geister musikalische Aufführungen statt. Alle Berühmtheiten der Tonkunst waren da versammelt und erfreuten in den unterweltlichen Konzerten durch ihre Leistungen alle musikliebenden Schatten. Besonders

beliebt war nach mehreren Vasenbildern[1] in der Empfangshalle der Persephone das Lautenspiel des Orpheus.

Nachdem Orpheus nach seinem vorübergehenden Besuch des Hades der Eurydike wegen selbst aus dem Erdendasein geschieden war, brachte er es in der Unterwelt, wo er seine volle Zeit an die Vervollkommnung in seiner Kunst wenden konnte, zu einer solchen Meisterschaft, daß selbst die zum Peinigen irgend eines Bösewichtes abgeordneten Erinnyen ihre zum Fluge bereits gespannten Flügel senkten, um einer Tonträumerei des berühmten Musikers zu lauschen.

Auch die Danaiden, die zum unablässigen Wasserschöpfen Verurteilten, waren große Verehrerinnen der Tonkunst und unterbrachen beim Konzerte Orpheus ihre unfruchtbare Arbeit, um sich durch Musik zu erfrischen.

Es gab jenseits des Acheron auch Bezirke für reine, tugendreiche Seelen, in welchen Dilettanten sich auf ihren Instrumenten übten; über die Ewigkeit verfügend hatten sie Zeit genug dazu.

Hatte eine im Orkus eben angelangte Seele eines Toten die Prüfung auf ihre sittliche Makellosigkeit vor den drei bekannten Richtern: Minos, Aeacus und Rhadamanthus gut bestanden, so wurde sie sofort des ersten Grades der ewigen Seligkeit teilhaft und durfte nach Belieben Musik treiben. Eine solche unterweltliche Scene wird auf einem in Großgriechenland gefundenen Gruftgefäße bildlich dargestellt.

Auf einer antiken Schale mit rötlichen Figuren sieht man die genannten drei Totenrichter, vor welchen Hermes, der Seelenführer, einen verhüllten Geist bringt, in dessen Gesicht tiefe Trauer geprägt ist. Diese Trauer schwindet im zweiten mit musikalischen Freuden erfüllten Abschnitt des Aufenthaltes im Tartarus. Auf der Innenseite der Schale sieht man einen vom Hadesgerichte freigesprochenen Jüngling mit seinem Musikmeister. Der Ephebe nimmt Zitherlektionen und darf sich dem Tonvergnügen nach Herzenslust hingeben. So wurde irdische Tugend in der griechischen Unterwelt musikalisch belohnt.

* * *

Die griechischen Götter, welche, wie dargethan wurde, der Musik entschieden zugethan waren, durften die letztere bei ihren Opfern und Diensten nicht missen, welche ihnen zu Ehren verrichtet wurden. Da Tanz und Gesang die hauptsächlichsten Aeußerungen festlicher Lust im alten Griechenland waren, konnten sie auch bei den Festen der Götter nicht fehlen.

Während zum Lobe der Götter Gesang ertönte, reigten um den Altar, auf welchem das Opfer flammte, die beim Tempeldienste beschäftigten Personen, meist Mädchen und Knaben.[2] Schon beim Kultus des kretischen Zeus wurden bei Gesangsvorträgen Waffentänze aufgeführt; auch der dionysische Kult und die apollinische Religion beanspruchten musikalische Kundgebungen beim Gottesdienste.

Auf Resten antiker Wandmalerei sieht man heilige Bäume dargestellt, welche als Wohnstätten göttlicher Wesen durch Musik verehrt wurden; zum Zeichen des musikalischen Anrufs an die heiligen Baumbewohner wurden Instrumente auf die Zweige der gottgeweihten Bäume gehängt; sie blieben dem Baumgotte geweiht.

Bekanntlich gibt es Indianerstämme, welche ihre bösen Götter, von denen sie schädliche Heimsuchungen befürchten, durch Gesang mild zu stimmen trachten; wenn die Griechen an ihre guten Götter sich mit Gesängen um Hilfe wandten, so war der Grund dieses musikalischen Bittens derselbe; auch sie wollten die olympischen Machtwesen durch Gesang mild stimmen.

Die öffentlichen Aufzüge im alten Hellas hatten nicht bloß den Zweck, durch Prachtentfaltung auf die Macht und Hoheit der Götter hinzuweisen, sondern es wurden bei denselben bestimmte Gegenstände unter feierlichem Gesang getragen und wurde den Weihobjekten das festliche Geleite gegeben.

Auch bei den mimisch sinnbildlichen Aufführungen, welche besonders bei den Mysterien üblich waren, fehlte es nicht an Vokal- und Instrumentalmusik. Die Priester erschienen

[1] Archäologische Zeitung. Berlin. Jahrgang 1844.

[2] Lehrbuch der gottesdienstlichen Alterthümer der Griechen von Dr. K. Fr. Hermann. 2. Auflage von Dr. K. Bernh. Stark. Heidelberg 1858.

bei den letzteren in der herkömmlichen Tracht der Götter und gaben sich als Vertreter derselben; ihr Amt kam ihnen persönlich sehr zu statten, denn die Priester waren unverletzlich wie die Götter, ihre Orakelsprüche und Weissagungen wurden gut entlohnt; sie teilten mit den Göttern deren prächtige Tempelwohnung, deren Schätze und Einkünfte. Sie dankten dies zum Teile der Musik, der Fähigkeit nämlich, Gebete im Sprechgesange vorzutragen und Hymnen zu singen.

Zu den Personen des Kultus, zum Tempeldienste, gehörten auch Chorsänger und Musiker, welche zum Vortrage der Lob- und Bittgesänge, sowie zur instrumentalen Begleitung der letzteren nötig waren, an die versammelte fromme Volksmenge Anrufe zu richten und derselben während des Gottesdienstes bestimmte Zeichen zu geben hatten. Die Mädchen und Knaben des Chorreigens wurden in den Tempelräumen unterrichtet und erhalten; sie speisten nebst den Musikleuten mit den Priestern an den regelmäßigen Opfertagen im Tempelraume; in Athen hatten die Diener öffentlicher Kulte ihren Tisch am Staatsherde im Prytaneum.

In nachhomerischer Zeit war die Flöte das bei Opferhandlungen vorzugsweise gebräuchliche Tonzeug. Bei Flötenspiel wurde zu Ehren des Apollon Parrasios zu Lykosura auf dem Marktplatze ein Eber geschlachtet und dessen Fleisch wurde gebraten und mit Andacht verzehrt.

Bei den musischen Wettkämpfen in Sparta wurden die altüberkommenen heiligen Tonweisen besonders hochgehalten; auch während der Turnfeste wurde gesungen, musiziert und gereigt. Die Gymnopädien blieben ohne religiöse Beziehung; es kam in denselben die reine Freude an der Schönheit des eigenen Daseins, an der Blüte der Jugend zur vollen Geltung. Man ließ in Sparta neben der strengen apollinischen Musik auch die heiteren Weisen des bacchischen Kultus zu, die von Kreta ausgegangen waren.

In den dramatischen Aufführungen der eleusinischen Mysterien wurden die Schicksale der Demeter, welche ihre zur Unterwelt entführte Tochter suchte, im heiligen Gesang geschildert, während bei den bacchischen Opferschmäusen orgiastische Lieder vorgetragen wurden.

Gesungen und geflötet wurde auch bei den Festen des arkadischen Berggottes Pan, dessen Bild dann mit Meerzwiebeln gepeitscht wurde, wenn er die Bitten der Landwirte gar nicht oder nur zum Teile erfüllt hatte.

In Pellene wurde zu Ehren des Dionysos ein nächtlicher Fackelumzug gehalten, nach welchem Frauenmysterien unter feierlicher Musik abgehalten wurden; die beiden Geschlechter sollen sich hiebei stark geneckt haben.

Bildliche Urkunden bestätigen die Pflege gottesdienstlicher Musik bei den Griechen. Ein Gemälde auf einer der ältesten griechischen Vasen (im Museum zu Kopenhagen)[1] erzählt einige Ereignisse, welche sich beim Landen griechischer Krieger auf dem Meeresstrande abspielen; zwei Löwen verspeisen einen Soldaten samt dem Schwerte, während unweit davon ein Tanz von zwei Bewaffneten zu den Klängen einer Lyra aufgeführt wird. Zwei andere Männer singen zum Lyraspiel und klatschen den Takt dazu; neben einem zweiten Lautenspieler schreiten Träger von Wasserkrügen mit Weihezweigen. Die Hydrophoren gehörten zu dem Kultpersonale in griechischen Heiligtümern unterweltlicher Gottheiten. Schließlich erzählt noch das alte, wie es scheint aus Kleinasien stammende Gefäßbild von einem Zweikampf; — es war auch in Etrurien eine alte Sitte, bei Festen einen Zweikampf zu bestehen, welche Gepflogenheit später von den Römern übernommen wurde.

Ein anderes Vasenbild stellt ein Siegesopfer dar, bei welchem gleichfalls musiziert wird; ein Priester gießt Wein auf den Altar, während ein Jüngling die Opferflamme anzündet, bei welcher ein Lendenbraten bereitet wird. Ein zweiter Ephebe, in einen langen Mantel gehüllt, bläst aus Achtung für den Gott, welcher den Sieg verleiht, auf der Doppelflöte eine Weise.

Auch auf einer pompejanischen Freske wird ein musikalisches Bitt- und Dankamt dargestellt. Ein Priester schüttet Wein aus einer Opferschale aus, ein Tempeldiener hält ein Füllhorn, ein anderer schleppt ein Schwein herbei und ein dritter spielt dazu auf der Doppelflöte. Der grelle Ton dieses Instruments soll den Gott aufmerksam machen, daß man ihn um einen Dienst bitte und daß er gerade durch das Opfer zu einem Gegendienste verpflichtet werde.

---

[1] Abgebildet und von A. Furtwängler besprochen in der archäologischen Zeitung, Jahrgang 43, 1885. Berlin.

Im Louvre befindet sich ein Mischkrug aus parischem Marmor mit einem Relief des Atheners Sosibios, welches einen Altar mit einer Opferflamme darstellt; Götter sind um diesen Altar versammelt: Hermes, Artemis, Apollo mit einer Phorminx und ein Satyr mit einer Doppeloboe; auf der anderen Bildseite tanzt eine Mainas mit einem Ziegenschenkel und ein Korybant. Dieses Relief mutet wie eine allgemeine plastische Formel für den Gedanken an: Uns Göttern gebühren bei Opfern Musik und Tanz!

* * *

Nicht bloß religiöse, auch politische, landwirtschaftliche und häusliche Feste gab es im alten Hellas. Besonders in Athen wurden politische Feste gehalten; so wurde u. a. die Wiederherstellung der Demokratie durch Trasybul bei Musik, Tanz und Gesang gefeiert und bei diesem Anlasse wurden fünfhundert Ziegen geopfert. Beim athenischen Erntefeste wurden volkstümliche Lieder gesungen, während die Früchte des Herbstes und Oelzweige herumgetragen wurden.

Beim Tennenfest wurden Volksspiele aufgeführt und Lieder wurden aus dem Stegreif gesungen. Was unsere deutschen Gebirgsbewohner beim Improvisieren ihrer Trutz- und Liebeslieder treffen, das gelang auch den geistesfrischen, temperamentvollen Hellenen.

Beim dionysischen Schlauchfeste wurde bei charakteristischer Musik im feierlichen Schritt ein Chorreigen und hierauf ein burlesker Tanz aufgeführt, wie überhaupt aus dem Dithyrambos, in welchem Dionysos, der Segen der Fruchtbarkeit und die begeisternde Gewalt des Weines gepriesen wurden, die Tragödie hervorgegangen ist.

Die Thargelien waren ein attisches Fest zur Entsühnung und zur Reinigung sittlicher Unlauterkeit; es wurde auch Apolls Geburtstag bei diesem Feste gefeiert und ein musikalischer Wettkampf von Knabenchören fand hiebei statt. Die Opfertiere wurden mit Feigenschnüren behängt, unter Flötenschall auf einen Felsengipfel geführt und von da herabgeworfen.

Leider gab es eine Zeit, wo auch die Griechen dem Wahne huldigten, daß den Göttern gegenüber nur Menschen ein hinreichend wertvolles Sühnmittel seien und wo deshalb nur Menschen geopfert wurden. Bei vorschreitender Einsicht und Sittenveredelung wurden in Hellas Menschen, welche vormals zur Versöhnung des heiligen Apoll vom Felsen herabgestürzt wurden, Tiere und Puppen substituiert.

In Attika wurde auch der Aphrodisiatag festlich begangen, an welchem Blumenmädchen sangen, Flöte spielten und tanzten.

In Böotien, und zwar in Thespiä fanden am Tage des Museiafestes musikalische Wettkämpfe statt.

* * *

Wer einen Einblick in die Lebensführung der Griechen gewinnen will, mache sich mit den Gemälden jener Gruftvasen näher bekannt, welche in Hellas, in Mittel- und Süditalien zu Tage gefördert wurden. Bald findet man sich in der zuweilen derben Formsprache zurecht, welche den griechischen Kunsthandwerkern geläufig war und sieht seine Mühe reich belohnt.

Vor allem wird uns durch diese Gefäßbilder ebenso wie durch Skulpturen und durch die, meist griechischen Mustern nachgestalteten Wandgemälde von Pompeji und Herculaneum klar, mit welch ausgesprochener Liebe die Griechen der Musik anhingen.

Auf einer volcentischen Vase[1] sieht man zehn Mädchen, welche entweder in einer Musikschule zusammenkommen, um eine Konzertprobe abzuhalten, oder sich zu einer häuslichen Musikunterhaltung zusammenfinden, oder irgend ein Musikstück vor einem religiösen Feste einüben. Nicht weniger als sechs junge Lyraspielerinnen und vier Flötistinnen vereinigen ihre Geschicklichkeit, um irgend einem Gotte oder den Teilnehmern an einem häuslichen Feste musikalisch zu gefallen (s. Abbildung XXXIII).

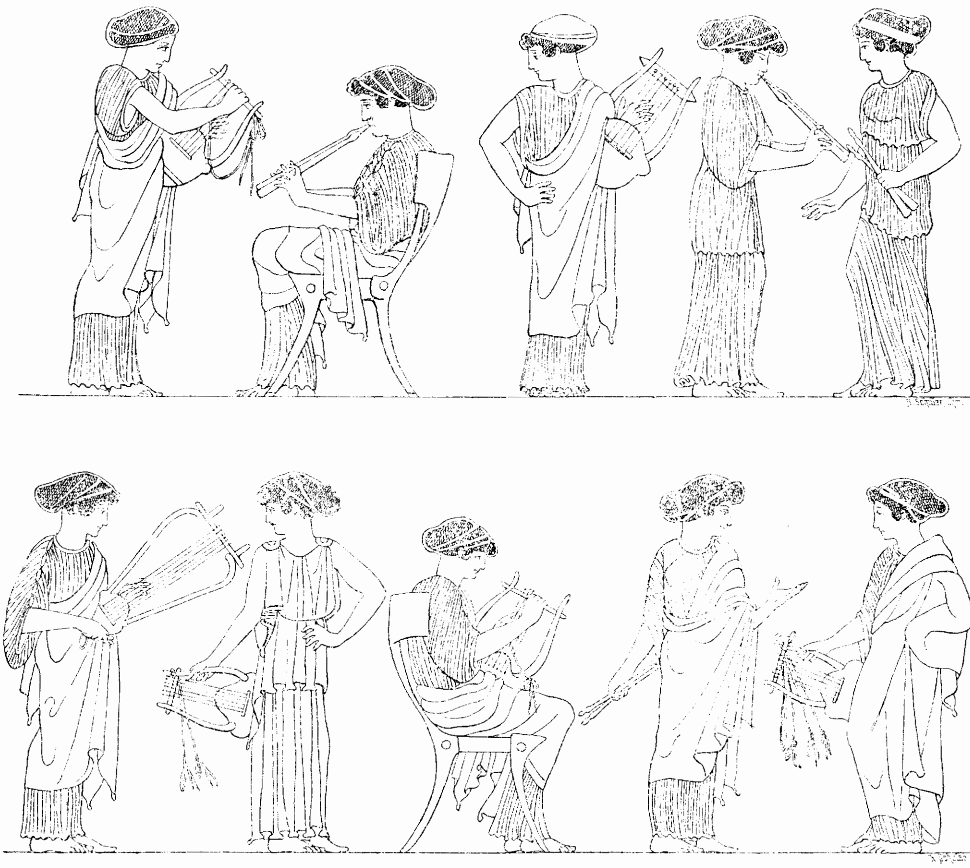
Auf einer Gruftvase von Ruvo (bei Bari) wird fraglos ein Hauskonzert verbildlicht; man sieht da einige junge Frauen, welche zu den Klängen der Kithara singen;

---

[1] Abgebildet in E. Gerhards wertvollem Werke: „Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundortes.“ Vier Bände.

ein Mädchen begleitet den Gesang derselben auf einer mit fünfzehn Saiten bespannten kleinen Harfe, während zwei Frauen auf Doppelflöten sekundieren. Daß es sich da um eine häusliche Musikunterhaltung handelt, beweisen jene Frauen, welche ihren Freundinnen Schmuckkästchen zeigen, was bei der musikalischen Verehrung irgend eines Gottes nicht gut möglich wäre.

Fragt man, warum gerade ein Grabgefäß mit der Darstellung eines Hauskonzertes geschmückt erscheint, so ist die Antwort unschwer gefunden. Die Vasenbilder haben entweder aus dem Mythenbezirke Gestalten und Scenen gemalt, welche sich zum Sterben, zu der Art des Todes oder zum Nachdasein in der Unterwelt in Beziehung bringen ließen, oder sie haben im Sinne der antiken Todesphilosophie die Freuden, Genüsse und Hochthaten des Lebens unbefangen dargestellt. Die letzte Wohnung sollte an die Beschäftigungen des Verstorbenen, an die Lichtseiten des Daseins erinnern, sie wollte über das Hinscheiden einer



XXXIII. Ein weibliches Orchester.

teueren Person damit trösten, daß ihr Tod nur der Zoll für eine lange Reihe glückheller Lebensstunden gewesen ist.

Bezeichnend ist in dieser Beziehung ein Sarkophag im Palaste der Konservatoren auf dem Kapitol; auf dem Deckel des Marmorsarges liegt ein Ehepaar; der Mann trägt eine Schriftrolle, die Frau hält eine Kithar, die Hand auf die Saiten derselben gelegt. Wie sie im Leben gewohnt war, ihrem Vergnügen auf der Laute musikalischen Ausdruck zu geben, so soll auch ihr Sargbild daran gemahnen, daß sie der Tonkunst ergeben war und derselben manche Freude verdankt hat. Lag in einem solchen bildnerischen Schmuck des Grabes, welche an eine edle Lebensbeschäftigung erinnert, nicht auch ein Trost für die Zurückgebliebenen?

Von einem Hauskonzerte wird uns auch auf einem Wandgemälde in Herculaneum Liebliches erzählt;[1] — eine junge schöne Frau spielt auf einem Saiteninstrumente mit dem Plektrum und ein Mann bläst mit Hilfe einer Mundbinde, auf einem Ruhebette sitzend auf einer Doppelflöte, während ein anmutiges Mädchen ein Blatt anblickend singt; ob das Mädchen den Text oder die Buchstabennoten, ob beides von dem Blatte herabliest, wer kann dies entscheiden?

Zwei Männer, deren Köpfe bekränzt sind, hören zu; vergleicht man die Gepflogenheit der Griechen, sich vor dem Besuche einer musikalischen Abendunterhaltung oder vor der Verrichtung einer dionysischen Hausandacht einen Kranz aus frischen Lorbeer- oder Epheublättern aufzusetzen, mit der gegenwärtigen Uebung, eine helle Krawatte um den Hals zu schlingen, so fällt der Vergleich nicht zu Ungunsten der griechischen Sitte aus.

* * *

Je weiter die geschichtliche Zeit der Griechen zurückliegt, desto fester standen die Gebote der Gastfreundschaft. Der Gast wurde körperlich und geistig erfrischt; in homerischer Zeit hat sogar die Tochter des Hauses selbst und mag sie auch fürstlichen Geblüts gewesen sein, dem Gaste vor allem ein Bad bereitet, nach welchem er gesalbt und geölt wurde. Nachdem der eingeölte Gast mit Speise, Wein und Zukost erquickt worden war, kamen Sänger und Spielmann und feierten die Thaten der Helden der Vorzeit. Mit einem Gastgeschenk wurde der Fremde entlassen.

Zu festlichen Gastmählern gab es Anlaß genug; trat ein neuer Erdenbürger ins Leben, galt es die Erinnerung an einen wichtigen Tag, an ein großes Ereignis zu feiern, wurde bei den Nationalspielen ein Sieg errungen, bei musischen Wettbewerben einer Tragödie ein Preis zuerkannt, so war in allen diesen Fällen die Anregung zu einem Festmahl gegeben.

Die Männer sind nicht bloß mit Epheu- und Lorbeerkränzen, sondern auch mit Myrten-, Veilchen- und Rosensträußen geschmückt zu den Festmählern erschienen. Der Grund dieser Verzierung des äußeren Menschen war kein bloß ästhetischer; denn die Blätter und Blumen mäßigten die Wirkung des Weines, indem sie den erhitzten Kopf kühlten. Nachdem man auf Ruhebetten den Speisen zugesprochen hatte, folgte das Trinkgelage. Man nahm sich bei Symposien immer vor, mäßig zu bleiben, allein es gelang selten. Der Wein wurde allerdings mit Wasser gemischt und das Mengen zu gleichen Teilen galt schon für ein frevelhaftes Uebermaß; allein das häufige Zutrinken, wobei der Becher geleert werden mußte, vereitelte alle guten Vorsätze.

Doch gedachten die Griechen auch beim Weingelage zuerst andächtig der olympischen Götter und sangen ihnen ein Loblied; ein besonderer Päan wurde dem „Retter Zeus“ gewidmet und auch den Helden der Vorzeit wurde ein achtungsvolles Preislied zugedacht. Der Dichter Xenophanes aus Kolophon (540 v. Chr.) schildert in einer Elegie den Beginn einer Trinkunterhaltung. Wir erfahren aus derselben, wie von Dienern duftende Salben herumgetragen wurden und wie blumengeschmückte Mischkrüge Erquickung freundlich versprachen.

Es wird in der Elegie der Weihrauchdüfte gedacht, welche den bekränzten Altar umfluten, sowie der Tischchen, welche mit stattlichem Imbiß beschwert sind. Zuerst wird zum Preise der Götter ein wohlklingendes Lied angestimmt und wird ihnen eine Opferspende gewidmet, dann „ohne Uebermut“ dem Weine zugesprochen. „Ein jeder trinke so viel, daß nach Hause er ohne einen Führer gehen kann, wenn er nicht allzu bejahrt ist.“

Da die Gäste alle gegeneinander sehr artig waren, rechts und links, vor- und nachtrinken mußten, ohne aus Höflichkeit abzusetzen, so schlug die Unterhaltung bald hohe Wellen. Der Symposiarch, der Vorsitzende des Gelages und Leiter der geselligen Freuden, gab allerlei Scherzaufgaben und ließ Rätsel lösen; zwischendurch wurden Trinklieder und Skolien gesungen. Die letzteren waren kurze Lieder, welche von einzelnen hiezu aufgeforderten Gästen aus dem Stegreif vorgetragen wurden.

Der Sänger hielt während seines Vortrags die Lyra oder den Myrtenzweig in der Hand und reichte, nachdem er sein Scherzlied beendet hatte, das Instrument oder den Zweig

[1] Abgebildet im ersten Bande des Werkes: „Real museo borbonico.“ 1820.

einem Nachbar, damit er ihn ablöse. Ein kurzer Trinkspruch, ein leichtsinniges Evoe, welches man zu den Klängen der Lyra gesungen hat, wurde uns erhalten. Es lautet:

„Mit mir trink, o Freund, liebe mit mir, kränze dein Haupt mit mir!
Mit dem Rasenden rase! Bist du dann wieder gescheit, bin ich's dann auch mit dir!"

Ein berühmtes Skolion galt dem Andenken der Freiheitshelden Harmodios und Aristogeiton, welche dadurch die Wohlthäter Athens geworden sind, daß sie den Tyrannen Hipparch erschlugen. Dieses politische Trinklied enthält vier Strophen, in welchen immer derselbe Grundgedanke anklingt. Man ruft den beiden Helden zu, daß ihr Ruhm stets auf Erden blühen werde und daß sie nicht gestorben sind, sondern auf den Inseln der Seligen glücklich weiter leben.

Seit dem peloponnesischen Kriege zog man dem Absingen von Skolien das Recitieren von Versen des Euripides vor. Das Vergnügen der griechischen Symposien wurde durch Zither- und Flötenspielerinnen, sowie durch Tänzerinnen gehoben. Anakreon, welcher für dionysische und aphrodisische Genüsse ein besonderes Verständnis besaß, besingt ein Symposion in folgender Weise:

„Rosenkränze um die Schläfen
Schlinget nur zu Bacchos Feier,
Wenn wir trinken, heiter lachend,
Wenn die Jungfrau tanzt zur Leier!
Seht! sie schwebt im leichten Sprung,
Epheuranken in den Haaren,
Und der Thyrsus rauscht im Schwung!
Hört! ein Jüngling, reich an Locken,
Läßt die Hirtenflöte tönen,
Läßt die Pfeifen hell erschallen,
Uns das Fest noch zu verschönen!
Eros selbst mit goldnem Haare
In des Bacchos und Kytherens
Anmutvoller holder Mitte,
Lenkt zum Fest — noch Greise lieben's —
Voller Freude seine Schritte."[1]

Bei häuslichen Festen, welche von Epheben gegeben wurden, ging es ungezwungen her; der Reiz der Töne und junger Weiblichkeit durfte da natürlich nicht fehlen. Man sieht denn, zumal in Gruftfresken und auf Gemälden von Prunkvasen Vertreterinnen holder Jugend auf Ruhebetten liegen, welche mit Rosen bestreut sind. Sie spielen in ihrem Frohmut auf Flöten und Kitharen, während Eroten über ihnen fliegen und unbekleidete Knaben Speisen und Wein herumreichen. Die Musik konnte hiebei einen anderen als dithyrambischen Charakter nicht tragen.

Xenophon schildert bekanntlich das Gastmahl beim Ktesias ebenso frisch als thatsachentreu. Nach dem Besprechen philosophischer Fragen treten in die Halle des Symposions, von einem Direktor aus Syrakus geführt, eine Flötenspielerin, eine anmutige Tänzerin und ein lieblicher Knabe; der letztere spielte die Zither, während das reigende Fräulein ihren Körper in holden Bewegungen wiegte. Der gefährliche Schwertertanz fand bei den Gästen, besonders bei Sokrates keinen Beifall, welcher die mimische Kunst vorzog, weil sie dem Auge gefällige Bilder vorführe.

Dann trat der Syrakusaner in den Saal und kündigte die nächste Vorstellung also an: „Meine Herrn! Ariadne kommt in ihr Gemach, in welches später Dionysos eintreten wird und sie werden in Liebe miteinander scherzen." Die junge Tänzerin kam in reichem Brautkleide und ließ sich auf einem Lehnstuhl nieder. Nun vernahm man klagende Flötentöne und rhythmischen Beckenschall zu einer bacchischen Tanzweise. Ariadne zeigte mimisch an, wie sie die Freude beim Erklingen der dionysischen Musik durchschauert. Dann nahte der Knabe als halbberauschter Dionysos der Verlassenen und beide stellten das Keimen, Wachsen, Blühen und Lodern der Liebe mit einer Anmut, Wahrheit und Natürlichkeit

[1] Uebersetzt von Junghanns.

mimisch dar, „daß die ganze Gesellschaft in ihrem Entzücken nicht anders glaubte, als müsse zwischen beiden eine wahrhafte Liebe bestehen."

Platons Symposion, in welchem bekanntlich die Bedeutung der Liebe mit viel Geist und Laune besprochen wird, schildert ein Gelage beim athenischen Dichter Agathon, der im Jahre 417 v. Chr. seinen ersten Sieg auf der tragischen Bühne davongetragen und seine Freunde zu einem großen Gastmahle eingeladen hat. Auch da werden Lieder zum Preise der Götter angestimmt und ihnen Trankopfer dargebracht. Die Gäste beschließen keinen Symposiarchen oder Zechkönig zu wählen, weil sie noch an den Folgen des gestrigen Gelages leiden und schicken die Flötenspielerin weg, welche den Gesang zu Ehren der olympischen Machthaber begleitet hatte; unartig genug sagt ein Mitglied der Gesellschaft, indem es die Flötistin verabschiedet, „sie möge sich selbst etwas vorflöten oder, wenn sie will, den Frauen drinnen; wir aber wollen uns heute durch Reden unterhalten." Und es begann die Reihe der Reden, deren Gegenstand das Lob des Eros war. Bald jedoch vernahmen die Gäste des reichen Dichters Agathon die Töne einer Flöte und Klopfen an der Thür. Es war Alkibiades, welcher von einer Flötenspielerin unterstützt eintrat, „nur um das Haupt des schönen Dichters Agathon mit Bändern zu schmücken." Es blieb jedoch nicht dabei; Alkibiades ernannte sich selbst zum Zechkönig und hielt eine Lobrede auf Sokrates. „Gegen Morgen waren nur noch Agathon, Aristophanes und Sokrates wach und sie tranken aus einer großen Schale rechts herum." Nachdem bei Tagesanbruch auch der Wirt und Aristophanes eingeschlafen waren, erhob sich der weise Sokrates nüchtern und ging zum Bade.

* * *

Was griechische Dichter und Geschichtsschreiber treu nach dem Sachverhalte beschrieben, wurde von Künstlern und Kunsthandwerkern noch anschaulicher vor Augen gebracht. Auf einer antiken Vase sieht man auf Klinen bekränzte Jünglinge liegen, dem Weine zusprechen, die Lippen der Freundinnen suchen, dem Gesange und Saitenspiele derselben lauschen. Auch auf dem Wandgemälde in einer Gruft zu Corneto wird ein Symposion dargestellt; eine Frau und deren Gatte liegen, mit Kränzen geschmückt, auf dem Ruhebette, während sie eine Flötenspielerin zu unterhalten sucht und ein wohlgebauter Knabe ihnen Erfrischungen reicht. Um die Darstellung recht lebenswahr zu gestalten, hat der Maler unter dem Ruhebette auch einige Haustiere (Hühner und Katze) Platz nehmen lassen. Bei diesem Bankett geht alles sehr ehrbar zu, wenn auch die Kultursprödigkeit der Gegenwart den gewandlosen jungen Diener anstößig finden könnte.

Ein bei den Panathenäen ersiegter Weinkrug führt zechende und musizierende Jünglinge auf dem Bilde seiner Außenfläche vor; einer derselben trägt eine fünfsaitige Lyra mit dem Plektron an einer Schnur und läßt sich von einer Flötenspielerin geleiten, deren Jugend dem frohlebigen Leichtsinn gewidmet ist; eine zweite Flötistin spielt eine lustige Begleitung zu dem Liede: Genießen wir, so lange die Jugend blüht, Wein, Liebe und Musik!

Das Evoe jugendlichen Frohmuts wird mit vollem Brustton auf einem Gefäßbilde des Malers Euphronios angeschlagen; während ein Mädchen in durchsichtigem Gewande auf einer Doppelflöte eine aufregende Weise spielt, hält ihr junger Freund in einer Hand eine Weinschale, in der anderen ein Rhyton, bekanntlich einen Weinbecher, welcher die Form eines Tierkopfes trägt. Auch da ist die Andacht, welche der Aphrodite und dem Dionysos gewidmet wird, eine aufrichtige.

Auf einem anderen griechischen Vasengemälde sieht man auf Klinen fünf bekränzte Epheben ruhen, von denen einer die Handpauke schlägt, während sich eine anmutige Flötenspielerin bemüht, einem der Jünglinge ihre Neigung zu beweisen.

Bei solchen Symposien wurden wie in Aegypten wohlriechende Salben herumgereicht; — nicht allein Gesang, Flöten- und Saitenspiel, sondern auch das Aufgeben von Rätseln und Gesellschaftsspiele sorgten für die Unterhaltung.

Daß Festmähler von den Griechen zu den Brennpunkten der Lebensfreuden gerechnet wurden, beweisen, wie schon erwähnt wurde, jene Sargreliefs, auf welchen die Bestatteten als Teilnehmer eines Festmahls dargestellt wurden; — sie wurden da gleichsam als Ehren-

gäste des von den Zurückgebliebenen veranstalteten Begräbnismahles gedacht. Auf dem Flachbilde eines Sarkophags im Lateranmuseum (Rom) wird das auf einem Triklinium ruhende Gattenpaar reich bewirtet, während ihm zum Vergnügen Pfeifen, Flöten und Saiteninstrumente erklingen. Daß man sich Tafelfreuden ohne Musik gar nicht denken konnte, beweist auch dieses plastische Lebensbild.

* * *

Der hohe Tag der ehelichen Verbindung ist bei den Griechen gleichfalls nicht ohne Vokal- und Instrumentalmusik vorübergegangen. Die attischen Mädchen wurden von ihren Müttern zwischen dem fünften und zehnten Lebensjahre dem Schutze der Artemis von Brauron übergeben und durften als Geweihte dieser göttlichen Schutzfrau der Jungfräulichkeit erst nach Ablauf von fünf Jahren sich verloben.

Der Verlobung pflegte die Hochzeit gewöhnlich rasch zu folgen und zwar im Monate Gamelion (Januar—Februar), wobei Gebete recitiert, Hymnen gesungen und Opfer dargebracht wurden. Musikalisch angerufen wurden die sämtlichen Ehegötter, nämlich die Hera Gamelia neben dem Zeus Teleios, der alles zur Vollendung und Ausführung bringt, neben der Artemis und den Moiren. Auf der Burg von Athen erhielt auch die Athena Polias ihr musikalisches Hochamt mit Opfern, durch welche die Göttin zu Gegendiensten während der Ehe verpflichtet wurde.

Die Bräute opferten nicht bloß Wein, Gerste und Lendenstücke von Haustieren, sondern auch ihr Haar, ihren Gürtel und Schleier. Wenn eine Braut in Neu-Ilion vor der Hochzeit im Skamandros badete, so rief sie dem Gotte des Flusses zu: „Ich opfere dir, o Skamandros, die Unberührtheit meines Mädchentums!"

Der Bräutigam salbte sich am Hochzeitstage mit wohlriechenden Oelen, bekränzte sein Haupt mit Myrtenzweigen und mit Veilchen und begab sich in das Haus der Braut, wo die Hochzeitsgäste seiner harrten. Nach Opfern und Ceremonien fand bei heiterem Gesang, bei Zither- und Flötenspiel das Hochzeitsmahl statt. Auf einem Wagen, welchem Pferde oder Rinder vorgespannt waren, vom Brautführer geleitet, fuhr abends die verschleierte, bekränzte und salbenduftende Braut zum Hause ihres Verlobten, während ihr die Mutter mit einer lohenden Hochzeitsfackel folgte.

Der Zugführer ging vor dem Wagen einher und unter Flöten- und Saitenklang und beim Absingen des Hymenäus, dessen heitere Weisen zum Teile von Klagen über das Welken der Anmutsblüten der Jugend durchsetzt waren, bewegte sich der Hochzeitszug durch die Straßen, von manchem Jubelruf und Glückwunsch begrüßt.

Hierauf sang ein Chor von Mädchen vor der Thüre des Brautgemaches ein von Flöten und Kitharen begleitetes Hochzeitslied, welches Epithalamion hieß. Die älteren Hochzeitslieder der Griechen sind leider sämtlich verloren gegangen; sie mögen von einer ähnlichen poetischen Naivetät gewesen sein, wie die indischen Vermählungslieder aus der ältesten Vedazeit. Theokrits Idyllen enthalten eine schwungvolle Hochzeitshymne, von welcher der Dichter behauptet, sie wäre vor der Brautkammer gesungen worden, während spartanische Jungfrauen „im Takte den Boden wechselnd mit zierlichem Fuße schlugen".

Greifen wir aus diesem Hochzeitsliede einige Stellen heraus:

„Gleich wie Eos das strahlende Antlitz zeigt bei dem Aufgang,
Gleich wie der Mond in der Nacht, wie der Lenz, wenn der Winter entschwunden:
So strahlt unter uns Mädchen der goldenen Helena Schönheit.
Gleich wie dem üppigen Acker ein Schmuck weitreichende Saatflur,
Wie die Cypresse dem Garten, die Thessalerrosse dem Wagen:
So ist Helenas rosige Schöne der Schmuck Lakedämons. . . . .

*

Heil dir, o Braut, Heil Eidam dir des erhabenen Schwähers!
Leto mög' euch verleihen, die Jugendernährerin Leto,
Reichliche Nachkunft; Kypris, die göttliche Kypris, der Liebe
Wechselgeschenk und Zeus, der Kronid' Zeus, dauernden Reichtum,
Daß er von edlen Geschlechtern zu edlen Geschlechtern vererbe.

*

Schläft und vergeßt nur nicht, wenn das Frührot naht, zu erwachen.
Wir auch kehren zurück in der Früh, wenn der Morgenverkünder
Recket den glänzenden Hals lautkrähend hervor aus dem Neste.
Hymen, o Hymenaios, an dieser Vermählung erfreu' dich!"

* * *

Bekanntlich war auf dem Schilde des Achilles ein Hochzeitszug dargestellt, welchen Homer in wenigen Worten schildert. Ausführlich beschreibt einen solchen Zug Hesiod in seinem Gedichte über den Schild des Herakles: „Männer führten auf schönrädrigem Wagen dem Manne die Braut zu, und ringsum tönte der Hymenaios von blühenden Mädchen, die dem Zuge vorangingen; weithin leuchtete der Glanz der lodernden Fackeln in den Händen der Diener. Hinter dem Wagen folgten scherzende Tanzchöre; der eine, aus Jünglingen bestehend, sang mit zarter Stimme zu den hellen Tönen der Pansflöten und weckte rings den Widerhall; der andere, zarte Jungfrauen, tanzte liebliche Reigen zu den Klängen der Kithara."

Auf griechischen Vasenbildern werden häufig hochzeitliche Scenen dargestellt; Götter, welche ja doch nur dazu vorhanden waren, um Menschen Gefälligkeiten zu erweisen, mischen sich da in die Reihen der Hochzeitsgäste und bekanntlich ist es der Allerweltsmann Hermes, welcher sich den Brautleuten nützlich und angenehm macht. Dem jungen Gattenpaar schreitet mitunter ein Jüngling voran, welcher den Hymenäus auf einer Kithar anstimmt. Auch Apoll versteht sich dazu, einem Hochzeitszuge anzuwohnen und dabei seine Phorminx ertönen zu lassen, während das Brautpaar den Hochzeitswagen besteigt.

Waren die griechischen Götter überhaupt Ebenbilder der Menschen mit deren Schwächen, Tugenden und Leidenschaften, so konnten sie ihren Vorbildern auch in Bezug auf das Eheschließen nicht unähnlich sein. Die Götter heirateten so gut wie die Menschen und ebenso feierlich, wie ihre irdischen Musterbilder. Ohne Musik fand auch keine göttliche Hochzeit statt; — so sieht man auf einer bacchischen Vase das neuvermählte Paar: Kora und Dionysos auf einem Zweirad stehen, welchem vier schwarze Böcke vorgespannt sind, während ein Silen mit einer Lyra das Hochzeitslied begleitet.

Auf einem griechischen Mischkrug sieht man einen heiratslustigen Herakles auf einem Ruhebette in der Nähe seiner jungfräulichen Freundin Athene liegen. Hermes wendet von der zärtlichen Annäherung diskret sein Auge, während er mit der Hand wie spottend winkt. Das Hochzeitslied trägt Apoll auf seiner Phorminx vor; auch er wendet sich schamhaft von der bräutlichen Athene ab. Warum dieses Vasengemälde von Archäologen „das mystische Lager" genannt wird, ist deshalb unverständlich, weil dasselbe durchaus klar seinen Gegenstand vorbringt.

In dem Gemälde einer Prunkvase, welche in Unteritalien gefunden wurde, sieht man wieder Apoll als hochzeitlichen Spielmann, während Artemis sich in der Rolle einer Brautführerin gefällt.

Auf einem schönen Marmorfries in der Münchener Glyptothek wird gleichfalls eine Götterhochzeit vor Augen gebracht. Es wird hier der feierliche Zug des neuvermählten Paars Poseidon und Amphitrite ansprechend geschildert; dieses Relief stammt von Skopas her, wurde aus Bithynien durch Cn. Domitius Ahenobarbus nach Rom gebracht und in einem Tempel aufgestellt; in der Region des Curius Flaminius wurde dieser Marmorfries gefunden. Die Spielleute des Hochzeitszuges sind Tritonen; einer bläst aus Leibeskraft in ein Muschelhorn, während der zweite mit einem Fischschwanz versehene Musikant das Hochzeitslied auf einer Lyra vorträgt.

Doris, die Mutter der Amphitrite, begleitet nach hochzeitlichem Herkommen die bräutliche Tochter, indem sie auf einem Seepferde mitreitet. Eros ist der Kutscher Poseidons und Nereiden schenken munter Wein in Schalen ein.

Die in Großgriechenland gefundenen Grabgefäße führen unter den Hochzeitsleuten auffallend viele Frauen mit Lyren und Doppelflöten vor Augen; sie geben dafür Zeugenschaft, daß kein festlicher Tag in Hellas ohne Musik vorübergehen durfte.

Im Sinne der griechischen Hochzeitssitten wird auf einem Vasengemälde aus Vulci

ein junges Gattenpaar vorgeführt, welches von einem Jüngling mit einer Kithar und von jungen Frauen mit Fackeln heimbegleitet wird.

Reizvoll ist ein Wandgemälde aus Pompeji im Museum zu Neapel; es stellt uns ein junges Paar im Brautgemache vor; die junge Gattin lüpft verschämt den Brustüberwurf, während Spielleute den ersten Tag der Ehe durch Musik einweihen.

Auch die berühmte Freske der aldobrandinischen Hochzeit im Vatikan schildert mit poetischer Keuschheit, wie ein Mädchen das Epithalamion auf einer Lyra spielt und wie drei Frauen bei einer Weinspende den Segen der Götter für die junge Braut erbitten, welche in zaghafter Erwartung von ihren Freundinnen bedient wird.

* * *

Platon sagt: „Die Götter sind Freunde der Wettspiele“; es wäre der Wahrheit näher gekommen, wenn dieser große Schriftsteller bemerkt hätte: Die Griechen lieben Wettkämpfe jeder Art, auch die musischen, bei welchen Dichter und Musiker um die Palme ringen.

Berühmt war die Feier der Panathenäen, welchem Bundesfeste der Bewohner Attikas sich nur noch die Olympien an Glanz und Bedeutung zur Seite stellen konnten. Ursprünglich waren die Panathenäen ein Erntefest, bei welchem der Athene, der Beschützerin des Ackerbaues, für die Erträgnisse der Ernte gedankt wurde. Gymnische Spiele folgten dem gottesdienstlichen Teile des anfänglich bescheidenen Festes. Später haben die Panathenäen die Eigenart eines Erntefestes eingebüßt; man feierte im Monate Hekatombaion (Juli—August) den Geburtstag der Athene Polias, welcher als Angebinde ein neues Festgewand von den Frauen und Mädchen Athens dargebracht wurde; — zugleich beging man das schon erwähnte Fest der Erinnerung an den Tyrannenmord des Harmodios und Aristogeiton, an die Wiederherstellung der Freiheit also, sowie das Fest der national bedeutsamen Vereinigung aller Bewohner Attikas, welche dem Theseus zugeschrieben und der Athene gedankt wurde.

Perikles fügte den früher eingeführten turnerischen Wettkämpfen und dem Wettreiten musikalische Aufführungen an und baute für die letzteren das Odeion, welches im Jahre 440 v. Chr. durch ein großes Musikfest eingeweiht wurde, bei dem Perikles selbst Preisrichter war.

So recht bezeichnend für den hohen Bildungsrang der Griechen war es, daß bei den großen Panathenäen, welche sich in je vier Jahren wiederholten, Herodot mehrere Abschnitte aus seinem Geschichtswerke über die Perserkriege vorlas, um die Athener durch Schilderung ihrer geschichtlichen Hochthaten zu erbauen. Während Kulturstaaten des 19. Jahrhunderts ihre bedeutenden, die Denkfreiheit über alles stellenden Schriftsteller mitunter Not leiden lassen, wenn sie dieselben nicht strafgerichtlich verfolgen, hielten es die Athener für anständig, dem großen Geschichtschreiber von Staatswegen eine Belohnung von zehn Talenten anzuweisen.

Bei dem musischen Wettkampfe (Agon), der mit Trompetenklang und Heroldruf eröffnet wurde, haben Rhapsoden, wie es seit Peisistratos Brauch war, Heldengesänge vorgetragen. Neben den homerischen Epopöen wurde auch die Perseis vom Dichter Choirilos von Samos im Sprechgesange recitiert, ein Epos, in welchem die Waffenthaten der Griechen bei den Perserkriegen behandelt wurden.

Dem Wettstreit der Rhapsoden folgten die Leistungen der Musiker: der Kitharisten, welche die Zither als Soloinstrument behandelten, und der Kitharöden, welche ihren Gesang mit der Kithara begleiteten, — die Flötenbläser (Auleten) und die Sänger, deren Lieder von Flöten begleitet wurden (Aulöden).

Die Preise der musikalischen Wettbewerbung waren kostbar genug; denn sie bestanden in einem goldenen Kranze und in Geld. Urkundlich wird bezeugt, daß bei einem athenischen Bundesfeste für Zitherspieler fünf Preise ausgesetzt waren, deren erster dem Sieger einen Goldkranz im Werte von 1000 Drachmen, sowie 500 Drachmen Bargeld zuerkannte.

Eine Folge dieser öffentlichen Auszeichnungen und Entlohnungen war das Ueberhandnehmen des Virtuosentums in Athen. Aristoteles gab einen Beweis seiner Einsicht und seines Geschmacks, als er die Handfertigkeit eitler Virtuosen also beurteilte: „Der Virtuose übt seine Kunst nicht zu eigener sittlicher Ausbildung, sondern nur um des gemein-

sinnlichen Vergnügens seiner Zuhörer willen; sein Gewerbe ist daher eines freien Mannes unwürdig, Sache des bloßen Mietlings und Handwerks. Sein Zweck und Ziel ist tadelnswert und indem er sich den unlöblichen Forderungen der Menge anbequemt, verdirbt er die Musik."

Zu den kleinen athenischen Agonen gehörten auch die Pyrrhiche, ein von Flötenspiel begleiteter Kriegstanz, der von Männern aufgeführt wurde, welche nur eine leichte Kopfbedeckung und Schilde trugen. Für den ästhetischen Sinn der Athener spricht der „Wettkampf der Schönheit" bei jungen und alten Männern (Euandrie).

Daß bei den Panathenäen die schönsten Frauen und Mädchen Athens mitwirkten, bezeugt eine plastische Urkunde von Phidias: der herrliche Fries des Parthenons. Die attischen Frauen und Mädchen waren der edelste Schmuck des Festzuges, welcher sich beim Aufgange der Sonne unter dem Klange von Trompeten, Flöten und Kitharen in Bewegung setzte. Unter Gebeten und Gesängen schritten die Festteilnehmer zum Andachtspalaste der Athene Polias hinan; auch während des Opfers sangen sie den Päan, das Lied zum Lobe der göttlichen Beschützerin Athens.

* * *

Bei den großen Festen in Olympia versammelten sich alle griechischen Volksstämme und maßen dort ihre körperliche Kraft und Geschicklichkeit. Die olympischen Feste waren die glanzvollsten unter allen Volksfesten von Gesamthellas; — Pindar singt in seiner ersten olympischen Ode: „Wie das Quellwasser unter den Gaben der Erde das beste ist, wie das Gold unter den Besitztümern der Menschen hervorglänzt, so sind die olympischen Spiele von allen die herrlichsten; sie verdunkeln alle anderen, wie die Sonne am Himmelszelte durch ihren Glanz alle anderen Gestirne verschwinden macht." Das musische Element gewann erst seit der Mitte des 5. Jahrhunderts einige Geltung bei den Nationalspielen in Olympia; es hielten nämlich bei denselben Redner und Sophisten, Dichter und Geschichtschreiber ihre Vorträge und Maler stellten ihre Werke zur Schau.

Instrumentale Aufführungen fanden bei den Zeusfesten in Olympia zwar nicht statt, allein es wurden Gesänge zu Ehren der Götter vorgetragen, Gedichte zum Preise der Sieger wurden von Poeten verfaßt und in Musik gesetzt. In der 96. Olympiade wurde zwar auch ein Wettstreit von Heroldеn und von Trompetern eingeführt, allein einen musischen Charakter trug diese Prüfung der Lungenkraft nicht. Wenn es heißt, daß ein vier griechische Ellen hoher Megarenser am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. auf zwei Trompeten zugleich so gewaltig blies, daß den Schall niemand in der Nähe ertragen konnte, so hatte dies mit Musik nichts zu schaffen.

Bei den gymnischen Spielen wurde der Weitsprung vom Flötenklang begleitet; — bei den Wettkämpfen zu Roß und zu Wagen erhob sich auf ein Trompetenzeichen über einem Altar ein eherner Adler und ein Delphin senkte sich, worauf der Wettlauf begann.

Die Tonkunst trat dann erst in ihr volles Recht, wenn es galt, die Sieger des olympischen Zeusfestes zu feiern. „Heilige Hymnen" — singt Pindar — „strömten hernieder, wenn nach des Herakles alten Satzungen der Kampfrichter um das Haar legte des grünen Oelzweigs Schimmer."

Da es für das höchste irdische Glück gehalten wurde, bei den olympischen Wettspielen zu siegen, so wurde der Sieger unter den Lobliedern seiner Freunde wie ein Halbgott zu einem Altar geleitet und es wurde dort ein Opfer den Göttern dargebracht. War ein befreundeter Dichter zur Stelle, so dichtete er nach einigen flüchtigen Küssen der Muse in aller Geschwindigkeit eine Siegeshymne. War ein Poet nicht aufzubringen, so begnügte man sich mit einem Liede des Archilochos, welches dem angeblichen Begründer der olympischen Feste, Herakles, und seinem Kampfgenossen Jolaos gegolten und das also gelautet hat:

„Heil dir im Siegeskranz, gewaltiger Herakles!
Heil Jolaos, heil dem edlen Kämpferpaar!
Tralalla, heil dem Sieger!"

Beim Festmahle, welches dem Sieger zu Ehren im Prytaneion gegeben wurde, fehlte es nicht an der musikalischen Aussprache der Jubelstimmung; in Bezug darauf sagt Pindar:

„Wenn der schönen Selene geliebtes Abendlicht leuchtet, dann erschallt die ganze Flur bei festlichen Gelagen von Siegesgesängen.“

Es starb mancher Vater vor Freude, wenn sein Sohn im Tempelbezirke des olympischen Zeus gesiegt hat; — es gab neben dem Erringen eines olympischen Sieges keine höhere Ehre mehr außer der Erhebung zur Gotteswürde.

Kehrten die Olympiasieger in ihre Vaterstadt heim, fanden die Auszeichnungen derselben kein Ende. Die Stadtmauern und die Thore wurden eingerissen, um dem Wagen des Siegers breite Bahn zu schaffen; Plutarch meint, eine Stadt, welche Kraftmenschen erzieht, die beim Zeusfeste siegen, brauche keine Mauern mehr.

Beim Einzuge des unvergleichlichen Olympiasiegers in dessen Vaterstadt und beim Festmahle wurden feierliche Chorgesänge angestimmt. Oft fand sich ein Dichter, welcher für ein solches Gemeindefest besondere Lieder verfaßte; diese wurden nun in allen folgenden Jahren bei der Wiederkehr des Siegesfestes abgesungen.

Dem olympischen Sieger zu Ehren wurden eherne Statuen in den Gymnasien und im heiligen Tempelbezirke von Olympia, auf dem Markte oder in der Vorhalle eines Tempels errichtet; in Athen bekam er ein ansehnliches Geldgeschenk, einen Ehrensitz bei allen öffentlichen Schauspielen, Steuerbefreiung und einen Freitisch im Prytaneion.

Bei den Spartanern konnte er außerdem an der Seite des Königs kämpfen, wenn es zum Krieg kam. Andere Städte sorgten dafür, daß der Olympiasieger für den Rest seines Lebens jeder Nahrungssorge und Arbeit überhoben war.

* * *

Unter den hellenischen Volksspielen waren es die Pythien allein, bei welchen Musiker und Dichter Wettkämpfe bestanden, und zwar dem Apoll, dem Vorstande der Musen und göttlichen Gönner aller Formen der Kunst, zu Ehren.

In weit zurückliegender Zeit wurde in Delphi alle acht Jahre im Tempel Apollons ein Fest mit Opfern, bei Hymnengesang und Lyraklang gefeiert. Nach dem Jahre 595 v. Chr. wurde die Beute eines Krieges dazu verwendet, um im dritten Jahre einer jeden Olympiade in Delphi ein Nationalfest zu veranstalten, bei welchem nicht nur Turner, Reiter und Wagenlenker, sondern auch Poeten und Musiker um den goldenen Ehrenkranz kämpften. Später hielt man das Gold bei den Kränzen für überflüssig und glaubte den Sieger durch frische naturechte Lorbeeren genügend ausgezeichnet zu haben, wie ja auch bei den Panathenäen statt des Kranzes aus Edelmetall mit heiligem Oel gefüllte Ehrenkrüge den Preisträgern übergeben wurden.

Auch in Sparta waren bestimmte Feste dem Apollon geweiht und zwar die Hyakinthien und Karneen. Bekanntlich wurden von Mythen Naturzustände in Götterthaten umgesetzt, natürliche Erscheinungen und Vorkommnisse wurden für Handlungen übernatürlicher Personen angesehen. An die verheerenden Wirkungen der Sommerhitze, an das Absterben der Pflanzen und Wiederaufleben derselben sollte die Sage vom schönen Hyakinthos erinnern, welchen Apoll mit seiner Wurfscheibe unabsichtlich tötete, worauf der entseelte Jüngling durch ein Wunder wieder zum Leben erweckt wurde. Die ersten Tage der Hyakinthien waren der Trauer um den Tod des schmucken Jünglings gewidmet, dann aber folgten Wettspiele, Festzüge von Epheben und Jungfrauen, sowie Mahlzeiten, zu welchen auch die sonst mißachteten Sklaven Zutritt hatten. Bei der Klage um den toten Hyakinthos, wie bei der Freude über dessen Auferstehung von den Toten hat die Musik der jeweiligen Stimmung der Festteilnehmer Ausdruck gegeben.

Ein anderes im Monate Karneos (August) gefeiertes Fest der Spartaner dauerte neun Tage, wobei musische Wettkämpfe nicht fehlten. Ein drittes in Sparta begangenes Fest waren die Gymnopädien; es wurde hierbei zum Tanze aufgespielt und heitere Lieder erklangen bei der vom Staate veranlaßten Bewirtung aller Bürger und Fremden.

Daß auch der Humanität bei den Volksfesten in Hellas Rechnung getragen wurde, gehörte zu der besonders achtenswerten Eigenart derselben. Vor und während des Olympiafestes mußten des Gottesfriedens wegen alle Waffen ruhen; die Festteilnehmer erhielten im Feindeslande feierliches Geleite und Elis war unverletzlich, weil in diesem Gau von Hellas das Nationalheiligtum des Zeustempels lag. Daß in Sparta bei den Ortsfesten Sklaven

zu den gemeinsamen Mahlzeiten Zutritt erhielten, ist auch ein Zug edelmenschlichen Gemeinsinns.

Auf der Insel Delos fanden gleichfalls Feste zu Ehren des Apoll und der Artemis statt und vermittelten eine Vereinigung aller ionischen Stämme aus Hellas und Kleinasien. Bei diesen Volksfesten kämpften nicht bloß Turner, sondern auch Sänger, Lyra- und Flötenspieler um Ehrenpreise.

Zu den Festen, an welchen das ganze griechische Volk teilnahm, gehörten auch die Eleusinien, in welchen die Eingeweihten durch sinnbildliche Aufführungen an die Unsterblichkeit der Seele erinnert werden sollten. Die mit Tanz, Gesang und Flötenschall verbundenen Vorstellungen bezogen sich auf die Mythe vom Raube der Persephone durch den Beherrscher der Unterwelt. Das Aufsprießen frischen pflanzlichen Lebens aus dem Samenkorne im Frühling sollte ein Bild liefern für die Fortsetzung des Menschenlebens in einem geheimnisvollen Nachdasein.

Die eleusinischen Priester (Hierophanten) mußten dem Geschlechte der „Schönsänger“ (Eumolpiden) entstammen; ohne Gesangsfertigkeit konnte man sich in Hellas einen Priester gar nicht denken. Auch die Mythe von Dionysos, dem Gotte der Fruchtbarkeit, wurde in das eleusinische Fest mit hineingezogen, welches ursprünglich ein Erntefest gewesen war. Zuerst wurde gefastet, geopfert, Reinigungen mit Salzwasser wurden vorgenommen; am sechsten Tage der Mysterien begann der dithyrambische Teil des Festes mit Mummenschanz, Tanz, Musik und Gelagen, bei welchen sich die Unsterblichkeit des menschlichen Durstes bewährte.

Zu den griechischen Frühlingsfesten gehörten auch die Dionysien, welche in je zwei Jahren auf dem Parnaß von Frauen und Mädchen unter dem Absingen von Bacchoshymnen, beim Klange der Flöten und der Syringen, unter wildem Tanze und beim Verzehren rohen Opferfleisches gefeiert wurden.

* * *

Die Annahme, daß der Mensch aus zwei selbständigen Hälften, aus Körper und Geist, bestehe, war auch bei den Griechen für die Richtung im Erziehen der Kinder maßgebend: die Entwickelung der Körperkraft wurde durch das Turnen gefördert und den Geist sollte die Beschäftigung mit der Wissenschaft und Poesie, mit der Musik und Orchestik (Tanzkunst) erziehen und veredeln.

Die Hellenen waren von der Ansicht beherrscht, daß durch die einseitige Entwickelung der physischen Kraft ein Volksstamm verrohe, während eine ausschließliche Hingabe an die Musik und Poesie die Sitten verweichliche und der Seele das Gleichgewicht raube. Die Arkadier z. B. waren im ganzen geschickte Turner und zugleich tüchtige Musiker; die Kinäther aber, welche in einer Ecke Arkadiens abgeschieden lebten und sich von den bewährten Satzungen einer vernünftigen Lebensführung abkehrend die Pflege der Musik vernachlässigten, wurden Leibeigene der Roheit und ihr Gemeinwesen zerfiel.

Griechische Gemeinden in Kleinasien und in Großgriechenland, in welchen man sich mit der Musik ganz besonders befaßte, wurden die Bürger angeblich zu üppig und weichlich, was ungünstige politische und wirtschaftliche Folgen gehabt haben soll. Gewiß spielten beim Verfall der bürgerlichen Wohlfahrt dieser Gemeinden auch andere Gründe mit; die Musik allein kann auf das politische und wirtschaftliche Herabkommen einer Gemeinde keinen Einfluß nehmen.

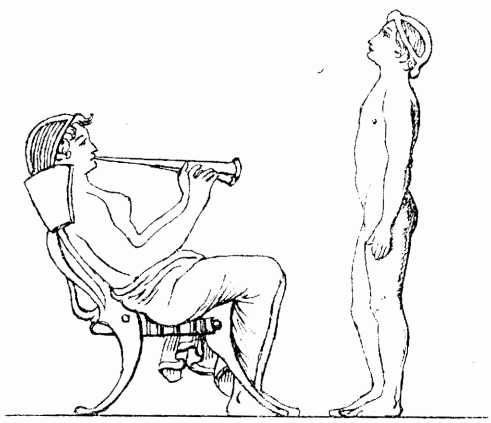
Die Spartaner und Athener verstanden es durch Schulung der Körperkraft die kriegerische Widerstandsfähigkeit zu erhöhen und unterließen es nicht, auch den Geist in fruchtbarer Weise zu beschäftigen. In den Schulen Athens wurde Grammatik und Musik gelehrt; zum Unterrichte in der Grammatik gehörte auch das Lesen, Erklären und Auswendiglernen lyrischer und epischer Dichtungen, während das Unterweisen in der Musik den Einzel- und Chorgesang, sowie das Behandeln der Lyra und Flöte betraf. Der gründliche Unterricht im Gesang und im Leierspiel wurde dem dreizehnten Jahre vorbehalten.

Auf einer campanischen Schale, welche gegenwärtig im Museum zu Leyden verwahrt wird, ist eine in ihrer Einfachheit reizende Scene dargestellt; ein Knabe muß da, wie es scheint, Flötentöne nachsingen, die ihm vorgespielt werden (siehe Abbildung XXXIV).

Aehnliches wird auf einer athenischen Schale verbildlicht; auch da singt ein Knabe die Töne einer Doppelflöte nach; in einer anderen Schulscene, die auf einer Vase dargestellt ist, unterweist ein Lyralehrer seinen Schüler, der eine Leier in der Hand hält, während ein anderer Musikschüler eine Hymne auswendig lernt.

Daß mit dem Vorherrschen gymnischer Uebungen die sittliche Verrohung Hand in Hand ging, wird durch das grausame Verfahren der Ringkämpfer bei den griechischen Nationalspielen, sowie durch das hochgepriesene Kunststück einzelner Athleten dargethan, deren Einer in Olympia einen vierjährigen Stier auf die Schultern genommen und durch das ganze Stadion getragen hat; um sich für diese Kraftprobe zu belohnen, hat er den Stier geschlachtet, gebraten und an einem Tage verzehrt. Dieser Kraftmensch wollte damit wahrscheinlich nur gegen den Beschützer der Athleten, Herakles, artig sein, welcher bei einer Mahlzeit sich nicht bloß mit dem Fleische, sondern auch mit den Knochen eines großen Ochsen erquickte.

Herakles war auch einer von den Schutzpatronen der Agonen, der Turnübungen und gymnischen Wettspiele. Hermes, der olympische Geschäftsmann für alles, — Athene, die werkthätige Beschützerin aller einsichtsvollen Unternehmungen, sowie Apoll, der Gott der Tonkunst und der Poesie, waren neben Poseidon, neben Demeter, Leto und Kora Mitglieder des olympischen Ausschusses für die Förderung der griechischen Turnsache. Wir sehen diesen Verein göttlicher Protektoren für die Schulung der Körperkraft auf einer Vase dargestellt, welche dem Prinzen von Canino gehört hat. Apoll zupft auf diesem Bilde eine sechssaitige Kithara und trägt hierbei ein langes Kytharödengewand mit dem bekannten Tintenfischmuster.



XXXIV. Musikalischer Unterricht.

Die Abhängigkeit der Götterwelt von Menschenart und Menschensitte zeigte sich auch im griechischen Kunsthandwerk, welches die hellenischen Götter immer nur nach menschlicher Weise handeln läßt. Auf einem panathenäischen Preiskrug sieht man auf einer Seite die Götter Apoll und Herakles um den Dreifuß ringen, während Athena im Interesse ihres geheimen Freundes, des muskelstarken Herakles, vermittelt.

Die Götter kämpfen hier wie die griechischen Turner und es winkt ihnen ein Ehrenpreis wie diesen. Auf einem Gegenbilde des Kruges sind Jünglinge nach dem Kampfe dargestellt; zwei davon blasen auf der Flöte, während ein dritter auf der Fünftonleier (Pentachord) zu spielen sich anschickt. Die anderen Epheben sind myrtenbekränzt und eilen mit Trinkschalen zu einem Gelage, welches einem Siege in der Paläſtra zu folgen pflegte. Die Jünglinge halten sich umschlungen und stimmen bei Musik ihr Evoe an, um der Freude über einen das ganze Leben verklärenden Sieg den angemessensten Ausdruck zu geben.

Auf dieser attischen Amphora ringen Götter miteinander und Menschen freuen sich des Sieges. Umgekehrt ist es auf einem anderen Vasenbilde; da verkündet Hermes einer bacchischen Versammlung von Satyrn, Silenen und Mainaden, daß ein Reiter bei einem Wettrennen gesiegt hat und dieser Botschaft freuen sich die Thiasoten, indem sie einen lustigen Kordax tanzen und die Trinkschalen auf ihr eigenes und auf das Wohl des Siegers leeren. Dionysos nimmt an dieser Festfreude teil, indem er ein Trinkhorn an den Mund setzt.

Daß die griechischen Turner die Palästriten, mit der Kräftigung des Leibes auch musische Erfrischungen verbanden, stellt ein Schalenbild dar, welches Scenen aus einer hellenischen Turnhalle vor Augen bringt. Ein Jüngling reicht einem Turner eine Lyra und muntert ihn zum Spiele auf, während ein „schöner Knabe“ unweit davon auf der Flöte seinen Gefühlen tonlichen Ausdruck leiht. Ueber dem Flötisten hängt eine Lyra und ein Ehrenband. Eros selbst eilt mit einem Kranze herbei, um den musischer Unterhaltung

hingegebenen Knaben für dessen Kunstleistung zu belohnen. Dieses Genrebild weist darauf hin, daß die Freundschaft zwischen Palästriten einen idealen Schimmer durch musikalische Beziehungen gewonnen hat.

Auf einem Gefäßbilde aus der ältesten Zeit der griechischen Brandthonmalerei sieht man Musiker, welche einen Scheibenwerfer und einen mit Gewichten belasteten Springer durch die Klänge ihrer Instrumente zur Kraftanstrengung anfeuern. Die körperlichen Bewegungen hielten beim Turnen wohl gleichen Schritt mit der rhythmischen Gliederung der gespielten Melodien. Eine reizende palästrische Scene stellt Dubois Maisonneuve in seinem schönen Vasenwerke dar.

Die Vase stammt aus dem Jahre 457 v. Chr. und führt ein Mädchen vor, welches in einen langen Mantel gehüllt auf einer Doppelflöte spielt, während ein schöner Jüngling Sprungeisen in der Hand hält und eine Wurfscheibe vor sich liegen hat. Es stellen sich da „tönend bewegte Formen“ zu turnerischen Körperbewegungen in nahe Beziehung

Plutarch spricht in seiner Abhandlung über Musik gleichfalls davon, daß beim Fünfkampf die Flöte geblasen wurde. Er bemerkt: „Wenn auch schwache, unbedeutende Stücke vorgetragen werden, es wird einmal doch die Flöte dazu gespielt.“

Zu den vornehmsten Wettkämpfen gehörten in Hellas die musikalischen; man findet auch sie auf Vasen dargestellt. Auf einem Gefäßgemälde sieht man Flöten- und Kitharvirtuosen auf einer Bodenerhebung vor dem Preisrichter stehen, der mit einem Festgewande angethan einen Stab hält. Einer der Preisbewerber begleitet den eigenen Gesang mit der Kithar. Nachdem Griechenland von Rom besiegt worden war, griff die Sitte des Recitierens von Dichtungen, ja selbst von prosaischen Aufsätzen in Hellas um sich.

Ein anderes griechisches Vasenbild stellt uns einen Kampfordner oder Agonotheten vor, welcher einen Flötenspieler zum Beginn der Aufführung mit den Worten auffordert: „Diese Flöte mag ertönen!“ Diese Ansprache ist dem Kampfordner vom Munde weg hingeschrieben. Beim Flötenspieler, welcher mit einer Mundbinde (Phorbeia) versehen ist, steht wieder verzeichnet: „Du gehörst zu den Schönen!“ [1]

Von einem musikalischen Wettbewerb wird auch auf dem Bilde einer attischen Pelike, eines Weinkruges mit weitem Bauche und mit zwei Henkeln, erzählt. Vor dem Musikrichter steht, den Mund mit einer Schließe zur Verfeinerung des Tones verbunden, ein junger Flötist, zu dessen Spiel ein Knabe singt. Der Preisrichter hält einen langen Stab in der Hand. Hinter dieser Gruppe von Richter und Gerichteten schwebt eine Siegesgöttin mit langen Flügeln, welche mit ihren Punkten und Augen an die Flügel eines Perlhuhns erinnern. Die Viktoria hält ein Preisband, eine Tänie, in der Hand.

Pausanias teilt mit, daß bei den musikalischen Agonen die Kitharspieler nicht nur als Solisten, sondern auch als Begleiter des Gesanges um den Preis rangen.

Ein dreimal bei den pythischen Spielen preisgekrönter Flötenspieler war der Argiver Sakadas, von welchem Plutarch rühmt, daß er Elegien in Musik gesetzt habe und daß er die verschiedenen Strophen eines Chorlieds in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart singen ließ.

* * *

Es ist bezeichnend für das gesunde Urteil der Griechen in Kunstdingen, daß sie die Musik als Bildungsmittel achteten und daß sie die Fertigkeit im Gesang und Saitenspiel für einen Schmuck des freien Mannes hielten, während sie Personen, welche in der Ausübung der Musik eine Quelle des Erwerbes suchten, als Handwerker geringschätzten.

Man hatte in Hellas von Musikvirtuosen ebensowenig eine hohe Meinung wie von Athleten, welche überall ihre Körperkraft zur Schau stellten. Es war dies nicht immer so; in vorhomerischer Zeit, in welcher die Griechen ein friedliches Bauernleben Kriegsabenteuern vorzogen, wanderten Sänger herum, welche die Vorgänge in der Natur besangen, Brautlieder sowie Klagen um die Toten vortrugen und dafür entlohnt wurden; gleichwohl hat man sie als Lieblinge der Musen hoch verehrt.

Die thrakischen Sänger, welche nur gottesdienstliche Lieder dichteten und sangen, galten für leibliche Söhne der Musen; zu diesen wurde neben Orpheus auch Musaios ge-

[1] Monumenti dell' Instituto. Band V.

zählt. Die Sänger der homerischen Zeit erklärten sich selber für Nichtswisser, welche alles, was sie vorbringen, von den Göttinnen der Dicht- und Tonkunst überkommen; sie hielten sich bescheiden für Instrumente, auf welchen die Musen spielen.

Als der genügsamen Hirtenzeit die Periode mutiger Waffenthaten folgte, beschieden sich die Sänger nicht mehr mit dem Vortrage von Liedern, in welchen das Keimen, Blühen und Welken der Pflanzen Anlaß zu lyrischen Betrachtungen gegeben, sondern die Sänger zogen von einer Fürstenburg zur anderen und besangen glänzende Heldenthaten, die unter dem Schutze der Götter ausgeführt wurden. Den letzteren wurde geopfert und an den Opfertafeln nahmen die Sänger als Söhne der Musen und Lieblinge der Götter teil. Der schon genannte Thamyris war einer der thrakischen Rhapsoden, welche, hochgeachtet, allerdings auch schon Wettgesänge veranstalteten, wie es Homer bezeugt.

An geschichtlichen und an Sagenstoffen fehlte es den epischen Sängern, den Aöden, im Heldenzeitalter der Griechen fürwahr nicht. Daß sie in homerischer Zeit sehr geschätzt wurden, erweist die Odyssee. Die Freier der Penelope im Hause des Odysseus wollten bei ihren Gelagen der „göttlichen" Sänger nicht entraten, „denn Gesang und Tanz sind die Krone des Mahles" und sie zwangen den Aöden Phemios, sie durch „süßen Gesang" zu erquicken.

Auch der Phäakenkönig Alkinoos zeichnete seinen Gast Odysseus durch musikalische Bewirtung aus, welche der blinde Sänger Demodokos besorgte, den „der Gott zum Gesange begeisterte". „Die Muse spendete ihm Gutes und Böses," indem sie ihm das Augenlicht nahm, aber dafür die Gabe verlieh, „zitherspielend lieblich zu singen." Auf der Phorminx trug er Einleitungen zu seinen Liedern, Zwischen- und Nachspiele vor und griff während des Sprechgesangs und bei nachdrucksvollen Stellen in die Saiten.

Damals, als die griechischen Sänger für Musensöhne gehalten wurden, waren sie überall hochwillkommen. Phemios sagte von sich (Odyss. 22, 346), er singe Göttern bei ihren Festen und Menschen bei ihren Gastmählern und Zusammenkünften in den Leschen, den Sitz- und Gesprächshallen, wo die Männer zu edler, freier Unterhaltung sich versammelten.

Odysseus sagte zu dem blinden Rhapsoden Demodokos: „Bei allen Menschen sind die Sänger der Ehrfurcht teilhaft, weil sie ihre Lieder von der Muse gelernt haben, welche das Geschlecht der Sänger liebt."

Die Sänger der homerischen Zeit waren im eigentlichen Wortsinne Hof- und Geheimräte der Könige und wurden als verläßliche Freunde derselben geehrt. So übergab Agamemnon seine Gemahlin Klytämnestra einem Aöden als Beschützer; sie war auch durch den Sänger immer wohlberaten, bis ihn Aigisthos ermordete. Dann wankte Klytämnestra dem Verbrechen zu.

Die Aöden schufen die von ihnen vorgetragenen Lieder entweder selbst, wie Phemios, der von sich sagte: „Aus mir selber habe ich gelernt und ein Gott hat mancherlei Weisen mir in die Seele gepflanzt;" — oder sie lernten die Lieder von ihren Berufsgenossen, mit denen sie in einer Art Innung zusammenlebten. Es gab also in homerischer Zeit **Berufssänger**, welche im Gegensatze zu den späteren Musikvirtuosen von den Edlen des Volkes als Lieblinge der Musen hochgestellt wurden. Daß damals die Gesangskunst sehr geschätzt wurde, beweisen jene Helden, welche selber zur Laute „die Ruhmeslieder der Männer" gesungen hatten, wie es der Musterheld Achilleus gethan.

Gewiß war auch Homer ein Aöde, welcher wie Phemios und Demodokos in fürstlichen Burgen und vor dem Volke bei Götterfesten sangen. Er war das Oberhaupt eines Sängergeschlechtes, in welchem die Regeln für die Uebung der Ton- und Dichtkunst erhalten blieben und epische Gesänge, sowie Hymnen auswendig gelernt wurden. Die Gedächtnistreue der Homeriden hat es ermöglicht, daß bei Volksfesten die ganze Ilias oder die ganze Odyssee zum Vortrage gebracht wurden; es lösten sich hierbei verschiedene Sänger im Recitieren ab und gewann der Vortrag eines ganzen Epos die Form eines Sängerwettkampfes. Mehrere Jahrhunderte nach Homer bestand noch die Sängerzunft der Homeriden, welche im Dichter der Ilias ihren Stammvater verehrte und ihm gemeinsame Opfer darbrachte. Ihnen und anderen Rhapsoden, welche epische Gedichte im Sprechgesange vortrugen, kommt es zu danken, daß die Ilias und die Odyssee erhalten wurden.

Ein geschätzter Sänger von Klage- und Trauerliedern aus jener Zeit, in welcher

man die Dicht- und Tonkunst um ihrer selbst willen und nicht des Ruhmes und Goldes wegen pflegte, war Linos. Ein Vasengemälde im Museum zu Berlin stellt ihn zu zwei Göttinnen in ergötzliche Beziehung. Bekanntlich versichern griechische Sagen, daß Apollo und die Musen auf die tonkünstlerische Tüchtigkeit der Menschen sehr eifersüchtig waren; wer sich mit ihnen in Bezug auf musikalisches Können messen wollte, war verloren. Das Vasenbild stellt nun Linos als schönen Jüngling dar, nach welchem Eos und Nika begehrlich langen; Linos fürchtet sich nun vor der Annäherung der Göttinnen des Sieges und der Morgenröte und reißt sich von der Nika los, welche ihm ein Band um den Arm binden will und sucht auf einem zweiten Bilde desselben Gefäßes sich auch der Eos zu entringen, welche den „schönen Knaben“ beim Arme festhält.

Für den Sänger bedeutet die Liebe von Göttinnen Gefahr und Verderben; deshalb seine eilige Flucht.[1]

Wie die homerischen Epen durch das Gedächtnis der Rhapsoden Jahrhunderte lang erhalten wurden, bis sie Pisistratus nach den Angaben derselben schriftlich aufzeichnen ließ, so wurden auch lyrische Dichtungen durch Ueberlieferung fortgepflanzt.

Terpanders Schule für Sänger und Kitharspieler und des Tondichters Olympos Anstalt für Gesang und Flötenspiel besaßen einen Grundstock von Kompositionen, welche so lange von Geschlecht zu Geschlecht dem Gedächtnisse eingeprägt wurden, bis für die Gesangs- und für die Instrumentaltöne dem alten dorischen und dem ionischen Alphabete Buchstabennoten entlehnt wurden.

* * *

Daß die Ton- und Dichtkunst in ihrer Vereinigung sehr geschätzt wurden, beweisen die Statuen, welche zu Ehren der Vertreter dieser beiden Kunstformen in monumentalen Gebäuden aufgestellt wurden. Zu Ehren der Dichterin Sappho, welche nicht nur wegen ihrer poetischen Gestaltungsgabe, sondern auch ihrer Schönheit und ihrer Teilnahme an den politischen Verhältnissen von Lesbos wegen berühmt war, wurde im Prytaneion zu Syrakus eine vom athenischen Erzgießer Silanion verfertigte Statue gesetzt. Die Stadt Mitylene ließ der Dichterin Bildnis auf ihren Münzen prägen und Solon lernte in seinen alten Tagen ein Lied von der geistvollen Sängerin, indem er bemerkte, „damit er dann sterben könne, wenn er es gelernt hat!“

Sappho, „die zehnte Muse“ genannt, war als Poetin so geachtet, daß ein Schüler des Aristoteles ein Buch über sie geschrieben und der Lesbier Kallias ihre in neun Bücher geteilten Gedichte mit Erklärungen versehen hat. Ein Grammatiker wieder behandelte die von der vielbewunderten Poetin gebrauchten Versmaße.

Aus einem kurzen Gedichte der Sappho erkennen wir ihre innige Mutterliebe. Es lautet:

„Jetzt erblüht ein holdes Kind mir, gleich dem goldenen Blümlein,
In der Schönheit Reizen strahlend, meine teuere Klais,
Welche ich mehr schätze, als ganz Lydien und das schöne Lesbos.“

Daß Sappho schön war, bestätigt Alkaios, ihr Zeitgenosse. Er nannte sie „die veilchenlockige, hehre, süßlächelnde“. Alkaios hat zehn Bücher Oden verfaßt, von denen nur karge Reste übrig geblieben sind. Horaz stellt ihn als Dichter hoch und rühmt, „daß selbst die Schatten des Orkus im glücklichen Schweigen lauschen, wenn er von Schlachten und von der Verjagung der lesbischen Tyrannen singt.“

Alkaios versuchte es, sich der Sappho in Liebe zu nähern. Auf einem Vasengemälde sieht man ihn scheu und verzagt vor der schönen Frau stehen, die Lyra in der Hand. „Wohl möchte ich reden, allein es hindert mich nur Scham!“ — wagt er der geliebten Frau mitzuteilen, welche ihm schlagfertig entgegnete: „Würde dich die Liebe zum Schönen und Guten beherrschen und läge dir nicht eine Beleidigung auf der Zunge, so würde nicht Scham deine Augen decken, sondern du sprächest das Gerechte frei heraus!“ Der arme, verzagte Alkaios!

Auf einem anderen Gefäßbilde sieht man den Dichter im langen Sängergewande

[1] Dieses Vasenbild ist beschrieben und abgebildet in der „Archäologischen Zeitung“. Berlin, Jahrgang 1848.

wieder mit einer Lyra in der Hand, während Sappho ein Barbiton, ein schmales, langes Saiteninstrument trägt. Auch das Bildnis des Dichters Alkaios wurde auf Münzen geprägt; er genoß in dieser Beziehung dieselbe Auszeichnung wie Apollo, dessen Bild auf Münzen von Adranum zu sehen ist.[1]

Auch der sangesfreudige Anakreon wurde von seinen Zeitgenossen und von der Nachwelt hoch verehrt. Die Stadtgemeinde Teos, wo der Dichter 559 v. Chr. geboren wurde, errichtete ihm zu Ehren Statuen und setzte sein Bild auf ihre Münzen; eine derselben zeigt ihn als Leierspieler. Pausanias sah auf der Akropolis zu Athen Anakreons eherne Statue stehen; außerdem wurde eine schöne Marmorstatue des Poeten im Jahre 1835 bei Montecalvo in der Sabina gefunden und ist jetzt in der Villa Borghese aufgestellt. Immer wird Anakreon als Sänger seiner Gedichte dargestellt, als Dichter und Musiker zugleich aufgefaßt; war er doch auch Lehrer des Polykrates in der Ton- und Dichtkunst. Daß dem bekannten Tyrannen von Samos, Polykrates, die Musik sehr am Herzen lag, darauf weist auch sein von Theodoros dem Samier verfertigter Siegelring hin, in dessen Smaragd eine Lyra geschnitten war.

Der größte Teil der „süßen“ Lieder Anakreons wurde von sittenstrengen byzantinischen Priestern im vierten Jahrhunderte n. Chr. verbrannt; der Rest derselben läßt vermuten, daß da viele feinfacettierte poetische Gedanken vertilgt wurden. Anakreon, welchen Platon den „weisen“ Sänger nennt, hat viele seiner Gedichte dem schönen Flöten- und Kitharspieler Bathyllos gewidmet, der am Hofe des Polykrates bedienstet war. Nach einer Schilderung des Apulejus wurde in dem Heratempel zu Samos auch dem schönen Knaben Bathyllos eine Statue errichtet; die Schönheit verlieh nämlich nach griechischer Anschauung das Vorrecht, in die Gesellschaft der Götter aufgenommen zu werden und tempelfähig zu sein. Der Knabe hält eine Kithara in der Hand und blickt, den Mund wie beim Singen geöffnet, zur Göttin Hera empor.

Eines der anmutigsten Lieder Anakreons spricht davon, daß der Dichter mit der Leier in der Hand die Thaten des Kadmos besingen wolle; „doch meiner Laute Saiten — sie tönen nur von Liebe.“ Er nahm dann andere Saiten, wechselte die Leier, um die Hochthaten des Herakles im Gesange zu feiern; „doch die Laute — sie tönte nur von Liebe.“ „Lebt wohl denn, ihr Heroen! weil meiner Laute Saiten von Liebe nur ertönen.“

Dann klagt Anakreon, daß andere Dichter die Schlachten Trojas und Thebens Kriege besingen; er aber singe von seinen Niederlagen; es bekriege ihn nämlich „ein Heer, das in schönen Augen lauert“. Von reizender Schalkhaftigkeit sind seine kleinen Liebeslieder belebt und die Betonung derselben muß gewiß auch melodisch gewesen sein, wenigstens so musikalisch anziehend, wie die neugriechischen Volkslieder.

Anakreon wünscht sich in einem Liede, daß er ein Spiegel wäre, damit ihn die Freundin immer ansähe, — ein Kleid, daß sie es immer trüge; — er will das Wasser sein, in dem sie sich badet, — die Myrrhe, mit welcher sie sich salbt, — die Schleife an ihrem Busen, die Perle an ihrem Halse, — selbst eine Sohle, damit ihr holder Fuß sie trete.“

Das Leben ist nach der Philosophie Anakreons nichts anderes, als eine fortwährende Gelegenheit, Genüsse zu holen, süße Kleinigkeiten dort zu suchen, wo sie zu haben sind. Blütenfrisch sind seine lyrischen Nippsachen; neckisch ist z. B. jener Eros, welcher den Stich einer Biene bejammert, „einer kleinen Schlange mit Flügeln.“ Seine Mutter weist nun auf jenen Schmerz hin, welchen die von Eros veranlaßten Herzenswunden bereiten.

Wie reizvoll ist auch jenes Gedicht, in welchem Anakreon sein Herz mit einem Neste vergleicht, in welchem immer neue Eroten aus Eiern hervorkriechen und von der älteren Brut gefüttert werden. „Kaum sind sie aufgefüttert, so hecken sie auch wieder. Wie sei da Rat zu schaffen?“ „Ich kann mich ja so vieler Eroten nicht erwehren!“

Wie die Liebe zum musikalisch-dichterischen Ausdruck drängt, so auch der Wein.

„Wenn Bacchos erst mich heimsucht,
Dann schlummern meine Sorgen,
Reich bin ich dann, wie Krösos,
Und singe süße Weisen.“

---

[1] Le Monete delle Antiche città di Sicilia descritte e illustrate da Antonio Salinas. Palermo 1871.

In einem anderen Liede Anakreons heißt es:

„Trinke ich den Saft der Reben,
Gleich erwarmt meine Seele,
Und beginnt in hellen Tönen
Einen Preisgesang der Musen."

Bei einem Weingelage des Anakreon erging es jedoch dem Eros schlecht; er wurde von dem Dichter in Rosen gefunden, bei den Flügeln gepackt, in den Wein geworfen und herabgetrunken.

„Nun kitzelt er mich peinlich
Um das Herz mit seinen Flügeln."

Und wie hold muß die Melodie zu dem Liede an die Cikade geklungen haben, „welche auf der Bäume Wipfeln durch ein wenig Tau geletzet, singend, wie ein König, lebt."

„Auch der Musen Liebling bist du,
Bist der Musen Liebling, selbst Apollons,
Der dir gab die Silberstimme.
Nie versehret dich das Alter,
Liederfreundin, leidenlose,
Ohne Fleisch und Blut geborne,
Fast den Göttern zu vergleichen!"

Auch Pindar gehört zu jenen Koryphäen geistigen Schaffens, die als Musiker ebenso gefeiert wurden wie als Dichter. In seiner Familie wurde das Flötenspiel in künstlerischer Weise seit langem betrieben und wenn es heißt, daß sich dieser Zug musikalischen Könnens „vererbt" habe, so wollen wir diese Behauptung auf ihre Grundhältigkeit nicht weiter prüfen.

Der Flötenvirtuose Skopelinos hat dem jungen Pindar (geb. 521 v. Chr.), seinem Neffen, den ersten musikalischen Unterricht erteilt. Selbst eine Mythe entblühte dem Ruhme dieses Dichters; sie weiß mitzuteilen, daß Pindar als Knabe am Musenberge Helikon ermüdet eingeschlummert sei; diese Gelegenheit benützten intelligente Bienen, welche den Wert des Schlafenden zu würdigen wußten und träufelten Honig auf seinen Mund, um dadurch sinnbildlich auf den süßen Gesang hinzuweisen, welcher dereinst seinem Munde entfließen wird.

Bei dem berühmten Musiklehrer Lasos von Hermione, welcher besonders den Dithyrambos auf eine hohe Stufe der Durchbildung gestellt hat, vervollständigte der junge Pindaros sein musikalisches Können und ließ schon als Jüngling in Athen einen selbstkomponierten Chor zur Aufführung bringen. Mit der Dichterin Korinna aus Tanagra ließ er sich bei musischen Wettstreiten in einen Kampf ein, wobei Pindar fünfmal unterlag.

Pausanias erzählt, daß Korinna den Sieg im Gesange zu Theben hauptsächlich deshalb über Pindaros errungen habe, „weil sie die schönste der damaligen Frauen gewesen sei, wenn man aus ihrem Bilde etwas schließen dürfe." Die Macht der Schönheit hat da also die Parteilichkeit der Preisrichter gegen die Kunst verschuldet!

Das Kunstlied umspannte zur Zeit des Pindaros einen weitgezogenen Kreis von Stoffen: es feierte Götter, Helden, Staatsmänner und große Bürger, die Hochthaten der Vergangenheit und Gegenwart. Hymnen wurden Göttern zugedacht, feierliche Chorlieder oder Päane wurden bei wichtigen Anlässen, Skolien bei festlichen Gelagen, Enkomien zum Lobe der Fürsten und berühmter Männer, Prosodien oder Prozessionslieder bei der Verehrung des Apollon, Dithyramben bekanntlich zum Preise des Dionysos abgesungen. In den meisten dieser Formen lyrischer Dichtung versuchte sich Pindar, welcher auch vier Bücher Epinikien oder Siegeslieder hinterließ, welche nach den großen Volksfesten der Hellenen in olympische, pythische, nemeische und isthmische zerfielen.

Die von Pindar gedichteten und in Musik gesetzten Chöre wurden von ihm selbst sorgfältig einstudiert, damit die poetischen und musikalischen Ideen zum wirksamen Ausdruck gelangen.

Pindar war in ganz Hellas eine vielgesuchte und vielumworbene Persönlichkeit; er war in Athen Gastfreund des Staates und man setzte ihm dort ein ehernes Standbild, welches ihn mit einem Buche auf dem Knie, mit einem Diadem auf dem Kopfe und mit

der Lyra in der Hand sitzend darstellt. In seinen Siegesgesängen weiß er denn auch die Macht der Musik, den „Wechselfall der Töne" mit Schwung zu feiern.

Pindar war auch Ehrengast des Hieron von Syrakus, dessen Wagensieg bei den pythischen Spielen er besungen hat; er dichtete in Syrakus auch ein Hyporchem, d. h. einen mit Pantomime verbundenen Chorgesang.

Die Priester des delphischen Apollon zogen den Dichter gleichfalls als Gast zum Gottesmahl, bei welchem Götterbilder auf Polster gelegt wurden, damit sie nach den Speisen langen, die ihnen auf Tischen vorgesetzt wurden. Der Dichter wurde dieser theoretischen Gesellschaft von Göttern wohl seiner frommen Lieder wegen besonders wert gefunden.

Die Griechen ehrten ihre Dichterkomponisten deshalb so hoch, weil sie die Dicht- und Tonkunst überhaupt als die Blüte menschlichen Könnens achteten.

* * *

Die organische Verbindung von Dicht- und Tonkunst zeigte sich nicht bloß bei der Lyrik und Epik, sondern auch beim Drama der Griechen. Bekanntlich entkeimte das griechische Drama den Festliedern, welche bei der Dionysosfeier, ursprünglich einem Weinlesefeste, abgesungen wurden. Ein Chor besang in der Verkleidung von bockfüßigen Satyrn beim Umtanzen eines Altars, auf dem eine Bockslende gebraten wurde, im Dithyrambos die Leiden und Freuden des Dionysos. Die Tragödie heißt — prosaisch genug — nichts anderes als Bocksgesang. Beim Vortrage des Dithyrambos schilderte der Vorsänger (Koryphaios oder Choragos) einen Mythus, während der Chor seine Empfindungen hierüber singend kundgab.

Im sechsten Jahrhunderte v. Chr. wurde von Thespis dem dithyrambischen Chor ein Schauspieler zur Seite gestellt, der mit dem Chor und dessen Führer in dramatischen Verkehr trat. Zuerst spielte ein Schauspieler verschiedene Rollen; später traten zwei und drei Schauspieler auf. Während sich die Schauspieler umkleideten, trugen die Choreuten den Chorgesang vor. Bei Aischylos greift der Chor in die Handlung noch oft ein; Sophokles gestaltete jedoch aus demselben einen idealen Teilnehmer an dem Schicksale des Helden, eine Art Volksgewissen, in welchem die Eindrücke des Dramas nachklingen.

Es war nicht so leicht, griechischer Dramendichter zu sein. Aischylos dichtete nicht nur, sondern komponierte auch seine Dramen. Ein Poet war bei den Griechen überhaupt nur jener, welcher zu den selbstverfaßten Versen auch die entsprechende Betonung zu schaffen, den musikalischen Rhythmus dem metrischen anzuschmiegen wußte.

Aus den metrischen Hebungen und Senkungen der Silben, aus den rhythmisch gegliederten Kadenzen der Verse entwickelte sich das Recitativ, der Sprechgesang. Wie dieser geklungen haben mag, kann man noch jetzt in katholischen Kirchen beim Absingen der Gebete hören.

Nicht nur dem Aischylos, auch dem Dichter Pindar und dem Musikschriftsteller Aristoxenos wurde nachgerühmt, daß sie Meister des griechischen Melos waren. Euripides fühlte sich der Doppelaufgabe eines Wort- und Tondichters nicht gewachsen und übergab deshalb seine Tragödien einem Fachmusiker zum Betonen.

Ein Grabrelief, welches zuletzt der Sammlung de Pourtalès gehörte, führt einen Dichter vor, welcher bekränzt auf einem reichgeschmückten Lehnstuhl sitzt; um die Bedeutung desselben herauszukehren, stehen neben ihm Melpomene und ein Knabe mit einer Flöte, auf welcher die Recitationen des Dramas begleitet wurden.

Bei den großen Dionysien in Athen trug die Tonkunst sehr viel zur Hebung des Festes bei. Es war ein Frühlingsfest, an welchem Päane und Dithyramben vom Chore tanzend vorgetragen wurden. An einem Tage dieses Bacchosfestes fanden lyrische Wettkämpfe von Knaben- und Männerchören statt, welchen heitere Siegesmahle und scenische Spiele folgten.

Die Choreuten (Mitglieder des Chors) waren Bürger und wurden vom Chorführer zusammengebracht, besoldet, auf dessen Kosten im Gesange und Tanz unterrichtet und sogar mit kostbarer Kleidung versehen. Chorege zu sein, war eine große Ehre, aber auch eine Quelle großer Auslagen; die einzelnen Phylen oder Stämme wählten selbst die Choregen und der Archon wies sie Dichtern zu, unter deren Aufsicht die Chöre eingeübt

wurden. Auch die Chorführer, von deren Anstrengungen oft der Erfolg einer Tragödie oder Komödie abhing, erhielten Siegespreise: Kränze oder Dreifüße mit dem Namen der Phyle, für welche sie siegten.

Der Gesang der Choreuten, bei welchem sich dieselben im feierlichen Schritte um den Altar in der Orchestra bewegten, wurde auf einer Terrasse unterhalb des Bühnenraumes von Flöten- und Kitharspielern begleitet. Das Dionysostheater in Athen läßt nach den neuesten Ausgrabungen diese Scheidung von Sängern und Musikern annehmen, während in der Komödie nach antiken Wandgemälden der Sprechgesang des Chors auf der Bühne selbst begleitet wurde.

* * *

Was der Chor in der griechischen Tragödie gesungen hat? Hält man sich an Besonderes, so erkennt man die Hinfälligkeit und Einseitigkeit mancher allgemeinen ästhetischen Betrachtung über den antiken Chor. Im „König Oedipus" von Sophokles ruft der Chor die Götter um Hilfe an und nimmt so teil an der Entwickelung der Handlung; besonders ist es Apollon, welcher als kluger Berater des Volkes in Bedrängnissen um seinen Beistand angefleht wird. Dann ergeht sich der Chor in moralisierenden Erwägungen, denen ein Stich ins Pessimistische nicht fehlt. „Weh, ihr Menschengeschlechter alle, die ihr lebet, wie däucht ihr mir eitler Rauch und dem Nichts gleich!" Hierauf klagen die Choreuten als Anhänger kluger Zweckmäßigkeit, „daß man den Göttern starrsinnigen Widerstand nicht machen dürfe; wer sich dessen erkühne, könne den Geschossen der zürnenden Götter nicht entfliehen."

Liegt doch der Grundgedanke der Tragödie darin, daß auch einen machtreichen Menschen nichts vor einem tragischen Untergange schütze, wenn ihm die Götter abhold sind. Derselbe Chor der Opportunisten weiß es eben, daß die Helden einer Tragödie dulden und nicht nach freiem Ermessen handeln sollen; sie haben das unabänderlich Verhängte gelassen hinzunehmen, da der Kampf mit dem Schicksal, mit der unentrinnbaren Weltordnung, mit den ergrimmten Göttern ganz erfolglos bleiben müsse.

Im „Oedipus auf Kolonos" läßt Sophokles den Chor einen musikalischen Anruf an einen blutlosen Begriffsgott, an Thanatos, „Gäas und Tartaros göttlichen Sohn", richten, „der im ewigen Schlaf ruht." Oedipus fleht den Chor attischer Greise um Mitleid an, als er müde im Bezirke Kolonos zusammenbricht. Der Chor fordert jedoch den lebensmüden Greis auf, eilends den Umkreis der heimischen Stadt zu verlassen, „damit er nicht schwer mit Schuld beladen werde." Der Chor „zittert" da mut- und erbarmungslos „vor dem Zorne der Götter".

In der „Antigone" vertritt der Chor die Volksmeinung über die mitleidlosen Beziehungen der Götter zu den Menschen, indem er folgende Klagerufe vorbringt: „Wem ein Gott erschüttert das Haus, nie läßt ihn der Fluch; stets wühlet er fort von Geschlecht zu Geschlecht unaufhaltsam." „Wer von Gott verdorben werden soll," klagt der Chor weiter —, „dem werde vor allem das Herz bethört, daß ihm als löblich erscheine das Böse und daß ihn dann schleunig das Verderben ereile."

Im übrigen müssen diese Anklagen der Götter, vom Chore der griechischen Pessimisten feierlich vorgetragen, gewiß einen erschütternden Eindruck erzielt haben! Besonders scharf kritisiert der Chor in den Tragödien des Euripides das Verhalten der Götter gegen die Menschen. Es ist dies ein genug merkwürdiger Entwickelungsgang der Tragödie, welche von ausgelassenen Gesängen weinseliger Satyrn ausgegangen war und mit einer bitteren Kritik der erbarmungslosen, den Menschen mit unverschuldetem Unglück heimsuchenden Götter austönte!

Man kann die Entwickelung der Tragödie auch an der Hand der griechischen Gefäßbilder verfolgen. Auf einer altkorinthischen Vase sieht man Männer in der grotesken Verkleidung von Satyrn auf einer Doppelflöte spielen, wozu gesungen und getanzt wird. Die Tänzer werfen übermütig ihre Bockfüße empor und neigen sich possierlich vor einander. Die anderen, beim Tanze nicht beschäftigten Satyrn trinken sich aus Hörnern zu.

Ein hochinteressantes Gemälde einer in Ruvo gefundenen Vase (jetzt im Museum zu Neapel) schildert in einer figurenreichen Scene eine Probe vor der Aufführung eines Satyrdramas, welches sich bekanntlich unmittelbar aus dem mimischen Teile der Dio-

nysosfeier entwickelt hatte und der Aufführung von Tragödien als heiterer Schluß folgte. Dieser Probe assistiert Dionysos selbst; er ruht auf einer Kline mit seiner jungen Gemahlin, während ihm zu Füßen eine Muse sitzt, nach welcher der Genius der Sehnsucht verlangend die Arme ausstreckt. Neben diesen mythischen Gestalten tummeln sich die lebenswirklichen; vor allem Chorleute mit ihrem Lehrer Demetrios, der auf einem Schemel sitzend eine Flöte und eine Schriftrolle in der Hand hält; — dann der inschriftlich bezeugte böotische Flötenvirtuos Pronomos, der Musiklehrer des Alkibiades, — Schauspieler mit Masken in der Hand, sowie athenische Bürger, welche als Satyrn mit Thyrsusstäben und mit Fackeln in Lendenschürzen auftreten.

Ein Jüngling tanzt, eine Schildkrötenleier haltend, mit einer Mainas, die eine Fackel trägt; ein Satyr und eine Künstlerin spielen auf Doppelflöten dionysisch lustige Weisen auf, nach welchen Jünglinge in Satyrmasken tanzen. Zwischendurch fliegen Eros und Pothos, die Liebe und das Verlangen. Dieses Bild, in welchem sich begriffliche und wirkliche Gestalten durcheinander tummeln,[1] schildert lebensvoll die Teilnahme von Musikern und Choreuten am griechischen Satyrdrama.

Eine attische Vase, welche der Petersburger Akademie der Wissenschaften gehört und aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. stammt, weist auf den Inhalt eines Satyrspiels hin, welches auf den Pentachord: Wein, Weib, Lied, Tanz und Musik gestimmt ist. Der Held des Satyrspiels ist der berauschte Herakles, auf dessen Haupt vor dem Hause der Omphale eine alte Dienerin ein Wasserfaß ausschüttet. Der betrunkene Halbgott wehrt sich nicht, weil er es nicht vermag; — es begleiten ihn singende, flötende, auf der Kithar klimpernde, Fackeln schwingende Jungfrauen und tanzende Satyrn, welche Mischkrüge und Körbe mit Backwerk tragen. Ohne Musik, Gesang und Tanz keine lustige, orgiastische Nacht, kein Satyrdrama!

* * *

In der Heimat des Kunstschönen konnte es nicht fehlen, daß Mädchen und Frauen sich auch dem Dienste des Tonschönen, der Musik, zu eigen gaben. Sie priesen beim Kitharklange die Götter; Abbildung XXXV zeigt uns ein Relief, auf welchem eine Priesterin den auf einer Säule stehenden Gott, wahrscheinlich Dionysos oder Apollo, unter Begleitung einer Phorminx besingt, während die anderen Tempelnonnen Fackeln tragen.



XXXV. Hymnensängerin.

Dorische Mädchen, welche körperlichen Uebungen immer zugethan waren, hielten am Feste der Hera in der olympischen Bahn Wettläufe und die Siegerin gewann das Recht, ihr gemaltes Bildnis auszustellen.

Die äolischen Frauen, zumal jene von der Insel Lesbos, traten in der Ton- und Dichtkunst schaffend auf: so die bereits erwähnte Korinna, welche durch die Poesie ihrer Schönheit bei musischen Wettkämpfen ihre männlichen Mitbewerber aus dem Felde schlug; die jung verstorbene Erinna und Sappho, welche nicht bloß Dichterin, sondern auch Lehrerin der Musik, Poesie und Tanzkunst war und stets von einer Schar blühender Mädchen umgeben blieb, über deren Freundschaft und Liebe sie eifersüchtig wachte.

Attische Mädchen lebten zwar in häuslicher Zurückgezogenheit, allein in Gesang, Instrumentalmusik und Tanz wurden sie unterrichtet, um an den religösen Festen teilnehmen zu können; diese gaben die einzige Gelegenheit zum öffentlichen Erscheinen und zum Verkehr mit Epheben, mit mannbaren Jünglingen.

Mädchen und Frauen waren allerdings in vielen Fällen von der Mitwirkung öffentlicher musikalischer Aufführungen ausgeschlossen, da nur Männer- und Knabenstimmen bei

[1] Abgebildet im kulturhistorischen Bilderatlas des klassischen Altertums von Th. Schreiber.

denselben geduldet wurden; allein gleichwohl blieb das zarte Geschlecht der unentbehrliche Schmuck der meisten religiösen Feste, welche ohne Chorgesang, Tanz und Saitenspiel nicht vorübergehen durften.

Das weibliche Geschlecht erhielt musischen Unterricht von einem Chormeister, welcher Poet, Tondichter und Tanzlehrer in einer Person sein mußte. Das Können dieses Mannes umspannte also mehrere Kunstbezirke; — in der Gegenwart gibt es zu dieser Vielseitigkeit kaum ein Seitenstück; kein einziger der wenigen Komponisten, welche zugleich Dichter sind, ist auch Tanzmeister.

Wie groß die Bedeutung der Mädchen und Frauen in Hellas auf dem Gebiete der Tonkunst gewesen, beweisen die schon besprochenen Werke der Kunst und des Kunsthandwerks, in welchen die Frau immer als treue Pflegerin der Musik dargestellt wird.

Ein pompejanisches Wandgemälde zeigt ein reizvolles, im Kultus der Musik aufgehendes Mädchen, dessen Hand in die Saiten eines Pentachords greift. Ob es die Musik oder Poesie in Person, ob eine Kitharödin oder nur eine Zierfigur sein will, ob etwa die Tonkünstlerin Claudia, welche von griechischen und lateinischen Dichtern besungen wurde, wer weiß es?

In der sog. Casa del Citarista zu Pompeji[1] hat sich ein Wandgemälde erhalten, durch welches gleichfalls die Bedeutung klargestellt wird, welche der Musik in der von griechischer Kultur durchsetzten Gesellschaft beigemessen wurde. Es führt ein Mädchen und einen Kitharöden vor, die in musikalische Andacht versunken sind, während andere Schmuckfiguren mit Instrumenten in der Hand auf die Wertschätzung von Tongenüssen hinweisen. Andere pompejanische Fresken erzählen wieder davon, daß zu den Freuden der seligen Götter vor allem die Musik gehörte.

* * *

Daß bei religiösen Festen zum Gesang, Saitenspiel und Flötenklang auch der Tanz in nahe Beziehung getreten ist, beweisen u. a. die Dionysien. Die Hierodulen, griechische Tempelmädchen, tanzten beim Gesange zu Ehren der Götter und zum Vergnügen der Menschen in hochgeschürztem dorischem Chiton, bekanntlich einem Untergewande.

Wurden dramatische Scenen aus der Geschichte eines Gottes dargestellt, so geschah dies nicht ohne Mitwirkung von Tanzenden. Sehr beliebt war das Melodram vom Gotte Hymen, welcher sich als Frau verkleidet unter attische Mädchen mischte und mit ihnen von Seeräubern gefangen wurde. Auf seinen Rat wurden die Räuber betrunken gemacht und von den Mädchen erdolcht; dann führte Hymen die geretteten Mädchen zurück nach Athen, wo seither das hymeneische Fest bei Tanz und Gesang gefeiert wurde.

Durch Tanz und Mimik wurden bei Gesang und Flötenspiel auch die Abenteuer des Theseus im Irrgange des Labyrinths, sowie seine Kämpfe mit dem Stiermenschen Minotaurus, — die Entwendung des himmlischen Feuers durch Prometheus, der Raub der Helena, die auf musikalischem Wege erfolgte, die durch Amphion vermittelte Erbauung Thebens, die Ermordung Agamemnons und die Bestrafung der treulosen Klytämnestra, das Urteil des Paris und viele andere Mythen dargestellt.[2]

* * *

Daß Flötistinnen im Musik- und Genußleben Griechenlands eine besondere Rolle gespielt haben, wissen wir; weniger bekannt ist es, daß sie Anlaß zu plastischen Bildungen gegeben haben, wo sie als komisch wirkende Zerrgestalten aufgefaßt wurden. In Attika wurden Brandthonfiguren von Flötenspielerinnen gefunden, welche ewig jung bleiben und ihrem musikalischen Erwerbe nicht entsagen wollten, wie es ja auch jetzt zuweilen bei Theatersängerinnen vorkommt.

Die Sammlung Komos in Athen besitzt die Terracottafigur einer alten Flötistin mit

---

[1] Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji von Aug. Mau. Berlin 1882. Mit Atlas.

[2] Siehe Näheres darüber in dem Buche von R. Voß: „Der Tanz und seine Geschichte.“ Berlin 1869.

welken Körperformen; die Häßlichkeit derselben hängt zum Teile mit ihrem Berufe zusammen, denn sie hat von vielem Flötenblasen wulstige Lippen und die Wangen sehen wie geblähte Blasbälge aus. Das Komische dieser Gestalt liegt in dem Gegensatz des Vorausgesetzten und des wirklich Vorhandenen; vorausgesetzt werden bei einer Flötenspielerin Jugend und Anmut, Frische und Prallheit der Körperformen, während Alter und Häßlichkeit, Schlappheit und Verfall wirklich wahrgenommen werden.

Die Zerrgestalt einer alten Flötenbläserin besitzt auch die Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen; es wird da das Häßliche zum Naturwidrigen übertrieben. Die Augen sitzen in tiefen Höhlen und es fallen weite Lider über sie herab; die Brauen wölben hochgespannte Dummheitsbogen über die geschlossenen Augen. Auch bei dieser Figur sind die Wangen wie angestrengte Blasbälge aufgetrieben und die Oberlippe ist von dem fortwährenden Festhalten des Flötenmundstücks eine anmutlose Wulst. Die Doppelflöte wird von der bejahrten Musikantin gerade geblasen, deren Häßlichkeit alle Grenzen des Erträglichen überspringt.

Daß die griechischen Künstler einen geweckten Sinn für das Komische besaßen, erweisen auch ihre Satyrn beim Aufführen orgiastischer Tänze, sowie der bockfüßige Pan und der Silen, dessen Vorliebe für den Wein ihn als Eselsreiter immer wieder das Gleichgewicht verlieren läßt, mochte der Rhythmus eines Bacchusliedes noch so gleichmäßig auf der Handpauke geschlagen werden.

* * *

Was die griechischen Instrumente betrifft, so ist man über die Form und über den Bau derselben ziemlich gut unterrichtet.

Wer die Lyra erfunden, ob ein ägyptischer oder ein griechischer Gott, darüber mögen die göttlichen Erfinder selber streiten; uns kann es gleichgültig bleiben. In ihrer ältesten Form bestand sie aus der Schale einer Schildkröte, oder aus einer mit Schildpatt belegten Holzmulde; in dieses Schallgehäuse wurden zwei Stäbe, später die Hörner eines Steinbocks eingefügt, welche am oberen Ende durch ein Querjoch zusammengehalten wurden, von dem aus über einen Steg Saiten aus Schafdarm gespannt waren. Die Saitenhalter waren aus Rohr oder Horn.[1] Auf der Lyra wurden bei Festgelagen die Skolien gewöhnlich begleitet.

Daß die Lyra ein Lieblingsinstrument der Griechen gewesen, beweisen uns die zahllosen Erzeugnisse des antiken Kunsthandwerks. Ein Wandgemälde in Herkulaneum zeigt den, seiner musikalischen Vorzüge wegen schon erwähnten Pferdemenschen Chiron, welcher den schönen Jüngling Achill im Lyraspiel unterrichtet. Der Kentaur spielt und Achill blickt zu dem vierfüßigen Musiklehrer mit einer Art Schwärmerei auf. Der schöne Junge scheint sich dessen bewußt zu sein, daß zu seiner Erziehung das Lyraspiel unumgänglich notwendig sei.

Auf einer pompejanischen Freske ist es ein anderer anmutiger Jüngling, der zu seinen Lebensfreuden gleichfalls das Lyraspiel zu rechnen scheint Es ist Dionysos in der Vollblüte der Jugend, welchem ein Silen auf der Leier ein Lied zum Lobe des Weines vorträgt.

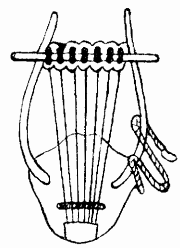
Die Lyren waren mit vier bis elf Saiten bespannt, deren Klangcharakter hell gewesen sein mag. Homer nannte die Leier Phorminx. Pindar hat sich der letzteren beim Begleiten seiner Chorlieder bedient; ihre sieben Saiten waren auf folgende Töne gestimmt: E F G A B C D. Dieser Dichter lobt die harten Töne der Phorminx in überschwänglicher Weise; er nennt sie das gemeinsame Kleinod Apollos und der veilchengelockten Musen, auf deren Klang der Tanzschritt lauscht und bei deren Begleitung der Sänger seiner Festfreude Ausdruck gibt. Ein zweifelhaftes Lob ist es, wenn Pindar bemerkt, daß beim Ertönen der Phorminx der Adler auf dem Scepter des Zeus einschlafe und das Flügelpaar herabsenke.

Das Spiel auf der Lyra, dem Nationalinstrument der Griechen, galt für beruhigend, während Flötenklänge als aufregend bezeichnet wurden. Sechssaitige Lyren sehen wir in

[1] Denkmäler des klassischen Altertums. Herausgegeben von A. Baumeister. München und Leipzig 1888. III. Band.

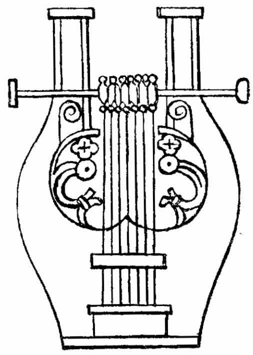
den Händen der Mädchen auf Abbildung XXXIII. Eine einfache Lyraform weist Abbildung XXXVI; man kann da den Schallkasten, den Jochstab, die Wirbelhalter und unten den Saitensteg genau unterscheiden. An dem Bande, welches den rechten Seitenarm umschlingt, war das Plektron, ein Metallstab zum Berühren oder Zupfen der Saiten, befestigt.

Die Kithara verhielt sich zur Lyra, wie ein Flügel zum Pianino; sie war das Instrument der Virtuosen bei Wettkämpfen. Das Gehäuse derselben war breit ausgebaucht; der Jochstab endete in Scheiben und zog sich über die Seitenständer hin, welche oben oft in Edelsteine ausliefen, während der den Saiten zugekehrte Teil der Ständer ausgeschweift und verziert war. Die Saiten wurden in hölzerne Wirbelzapfen eingefügt. (Siehe Abbildung XXXVII.)


XXXVI. Lyra.

Begleiteten sich Sänger auf der Kithara selbst, so hießen sie Kitharöden; sie trugen bei öffentlichen Aufführungen die sogen. pythische Tracht, d. h. ein langes Gewand mit einem Ueberwurfe. Die Kithar wurde auch als Soloinstrument bei Wettkämpfen verwendet, weil ihr Klang kräftiger war, als bei der Lyra, die wieder als ein für den Unterricht der Jugend gut geeignetes Tonzeug geschätzt wurde. Bei den Agonen in Delphi tritt die Kithara seit dem Jahre 558 v. Chr. beim musikalischen Wettbewerbe auf. Der Zithervirtuose Lysander aus Sikyon verstand es, diesem Klangzeug sogar Flageolettöne zu entlocken.

Auf einem Vasenbilde wird ein Zithervirtuose dargestellt, der bei einem Wettkampfe den Preis davongetragen hat und stolz einen erhöhten Platz betritt, während ihm eine Nike gegenübersteht, die ihn gleichsam beglückwünscht. Eine zweite Siegesgöttin nähert sich dem glücklichen Sieger mit einer Ehrenschale. Rechts von dem preisgekrönten Tonkünstler sitzt ein Preisrichter, links Athene, die göttliche Beschützerin musikalischer Angelegenheiten.

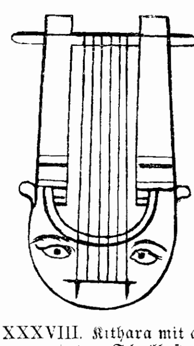

XXXVII. Kithara.

Der untere Abschluß der Kithara war zuweilen geradlinig; doch gab es auch in Hellas eine unten abgerundete Kithar, deren Schallöffnung die Form von Augen hatte. (Siehe Abbildung XXXVIII.)

Das Barbiton gehörte auch zur Familie der griechischen Saiteninstrumente; es war eine langgestreckte schlanke Lyra, deren Tonlage tiefer als jene der Leier war, weshalb sie sich zur Begleitung des Männergesanges überhaupt und von Trinkliedern bei dionysischen Festen, sowie bei Gelagen insbesondere gut eignete. Das Barbiton war das Lieblingsinstrument der lesbischen Dichter. (Siehe Abbildung XXXIII.)

Unter den griechischen Saiteninstrumenten spielte die Harfe die Rolle eines Aschenbrödels; man liebte sie nicht ihrer orientalischen Abstammung wegen und fürchtete ihren verweichlichenden Einfluß. Es gab allerdings Dichter, wie Sophokles, welche unbefangen genug waren, den Harfenklang angenehm zu finden; allein die Philosophen, welche bekanntlich Töne in eine ungerechtfertigt nahe Beziehung zur Entwickelung der Sitten setzten, eiferten gegen die Harfe, welche auch nie zu den musikalischen Wettkämpfen zugelassen wurde.

Anakreon fand jedoch Gefallen an den hohen Tönen der Magadis, wie die mit zwanzig Saiten bezogene Harfe benannt wurde. Andere Namen derselben waren: Pektis, Sambyke, Psalterion und Trigonon. Wie die letztere ausgesehen hat, zeigt Abbildung XXXIX.


XXXVIII. Kithara mit abgerundetem Schallkasten.

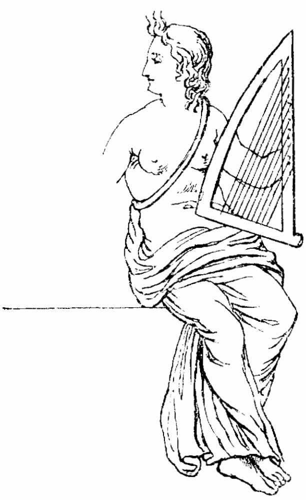
Das älteste und einfachste Blasinstrument war die Syrinx, die Pans- oder Hirtenflöte; bekanntlich bestand sie aus einer Reihe ungleich langer Röhren.

Eine Verbindung der Syrinx und der Sackpfeife, in welcher Luft vorrätig gehalten wurde, war die Orgel, welche im dritten Jahrhundert v. Chr. in Alexandria von dem

Mathematiker Ktesibios erfunden wurde. Durch Wasserdruck wurde bei diesem Instrument Luft in die Pfeifen getrieben. Die antike Wasserorgel besaß übrigens auch einen Blasbalg und Tasten.

Die Flöte, ein hauptsächlich beim Dionysoskultus verwendetes Instrument, kam aus Phrygien nach Griechenland und wurde besonders bei dramatischen Aufführungen benützt. Sie verschaffte sich auch bei den musischen Wettkämpfen Geltung. Die letzteren wurden mit epischen Vorträgen eröffnet, bei welchen die Kithara die Begleitung übernahm; dann folgten lyrische Gesänge und Einzelspiele auf der Kithara, welchen sich das Spiel auf der Flöte, der Chorgesang und dramatische Aufführungen mit Flötenbegleitung anschlossen. Die Reihenfolge der dichterischen Vorträge entsprach also bei den öffentlichen Festen der geschichtlichen Entwickelung der einzelnen Formen der Poesie.

Jedem Rohre der antiken Doppelflöte konnten in der Regel sechs Töne zugesprochen werden und zwar nach Versuchen, welche man an Flöten gemacht hat, die in Athen und in Pompeji gefunden wurden. Aristoxenos jedoch, der bedeutendste Musikschriftsteller der Griechen, bemerkt in seinen „Prinzipien der Harmonik", daß der Tonumfang einer Einzelflöte bis dritthalb Oktaven umspannt habe.



XXXIX. Eine Harfenspielerin.

Die griechischen Flöten besaßen, wie mit Recht vermutet wird, den Klang der Klarinetten oder Oboen und wurden für verschiedene Tonarten auch verschieden gestimmte Instrumente gewählt. Jene Oeffnungen der Flöte, deren Töne man nicht brauchte, wurden mit Zapfen geschlossen.

Man sagt dem Ton der griechischen Flöte viel Ungünstiges nach; die Sinnlichkeit und leidenschaftliche Kraft derselben konnte angeblich die Gemüter zu wilder Bewegung, zur Begeisterung, ja zum Fanatismus hinreißen. Dieser schlechte Ruf, welchen die Flöte besaß, war schuld, daß sie Plato in seinem Idealstaate nicht dulden wollte. Die dionysischen, in Sinnlichkeit schwelgenden Lieder, welche von Auleten begleitet wurden, mögen diese Strenge veranlaßt und die Flöte in den Verdacht der Staatsgefährlichkeit gebracht haben.

Die Flötenspieler beim Chorgesang hießen Choraulen. Daß sie ihr musikalisches Können selber hoch stellten und auf den Höhen des Daseins zu stehen glaubten, wenn sie bei öffentlichen Festen den Chorgesang auf ihrem Instrumente begleiten durften, beweist das Grabmal des Griechen Myropnos Nanos, welcher sich in seiner Würde als Flötenspieler der Nachwelt vorstellt. (Siehe Abbildung XL.)

* *
*

Es bezeugt den musikalischen Sinn der Griechen, daß sie stark lärmende Instrumente nicht liebten, wie etwa die Trompete (Salpinx). Diese hatte vor allem bei einem Feldzuge den Willen eines Heerführers den Soldaten mitzuteilen. Die Trompete als Instrument für militärische Befehle kennen wir aus Xenophons Anabasis; auch bei den Festspielen pflegte ein Trompeter den Rufen des Herolds Nachdruck zu geben.

Zu Wettkämpfen wurde die Salpinx nicht zugelassen. Sie soll eine Erfindung der Lyder gewesen und nach dem Abendlande durch tyrrhenische Seeräuber gekommen sein, welche eines Klangzeugs mit kräftigem Tone bedurften, um bei Wind und Wetter mit den zerstreuten Schiffen Fühlung zu behalten. Die tyrrhenischen Trompeten hatten umgebogene Schalltrichter und müssen sehr hohe Töne erzeugt haben.

Victor Mabillon hat in Brüssel eine griechische Trompete auf ihre Tonbeschaffenheit untersucht; sie entspricht einem modernen Kornett in hoch A. Die Röhre der Salpinx war gewöhnlich 1,50 m lang, besaß ein Mundstück aus Horn und war mit einem Schalltrichter versehen. Bei der paphlagonischen Trompete (Karnyx) besaß die Schallöffnung die Gestalt eines Stierkopfes; ihr Schall sollte weithin vernommen werden, wie das Brüllen eines Rindes.

Unter den griechischen Schlaginstrumenten verdient die Oxybapha besondere Erwähnung; dieses Klangzeug bestand aus irdenen Gefäßen, welche mit einem Holzstäbchen geschlagen verschieden tönten. Dieses Instrument, den chinesischen Hängeplatten und verschieden gestimmten Glocken vergleichbar, konnte natürlich nur bescheidenen musikalischen Ansprüchen genügen.

Ein anderes Schlaginstrument der Hellenen war das Krupezion, eine auf- und zuschlagende Klappe, deren oberer Teil gewöhnlich am Fuße des Musikers befestigt war. Es diente zum Taktschlagen und bestand aus Holz oder aus Eisen. Bei öffentlichen Musikaufführungen in Griechenland haben die Dirigenten mit dem Krupezion das Zeichen zum Beginn des Gesanges oder des Spiels gegeben.



XL. Grabmal eines griechischen Flötenspielers.

Das Tympanon war eine flache, zuweilen mit Schellen versehene Handpauke, welche beim Kultus der phrygischen Göttermutter, bei Dionysosfesten, bei der Feier der Mysterien und bei Tänzen benützt wurde. Das Bild auf einem zu Nola gefundenen Grabgefäße stellt eine Scene dar, welche die Bedeutung der Handpauke ins rechte Licht setzt.[1] Ein kleinasiatischer Fürst reitet im prächtig gestickten Gewande, welches von einem Perlgürtel zusammengehalten wird, auf einem Kamel und wird von Mädchen umtanzt, die von langen Gewändern umflattert auf Handpauken schlagen, während das Tanzlied auf einer Lyra begleitet wird. Fackelträger und eine Fächerträgerin folgen dem Kamel, welches

[1] Abgebildet in der Archäologischen Zeitung. Jahrgang 1844. Berlin.

von einem Fräulein geführt wird. Das war so recht im Geschmack orientalischer Machtherrn, welche sich mit Vorliebe von der weiblichen Jugend bedienen ließen!

Ein anderes im Dienste der phrygischen Kybele verwendetes Schlaginstrument waren Kymbala, Metallbecken, welche mit Füßen oder mit Händen geschlagen wurden. Nach Furtwängler wurden zu Olympia in einer sehr tiefen Schichte mehrere wohlerhaltene Cymbeln mit einem Griffe gefunden; sie bezeugen das hohe Alter des Kultes der Rhea im heiligen Bezirke von Olympia. Cymbeln sieht man auch in den Händen des Florentiner Satyrs.

Das lustige Gefolge des Dionysos liebte gleichfalls die Cymbeln und nicht minder die Krotalen, von denen man je zwei in der Hand hielt und aneinander schlug. Sie glichen den heutigen Kastagnetten, waren aber nicht rund, sondern länglich und bestanden nach Suidas gewöhnlich aus gespaltenen Rohrstäbchen.

* * *

Es gewährt einen eigentümlichen Genuß, die Ansichten griechischer Schriftsteller über die Musik zu vernehmen. In den „moralischen" Schriften Plutarchs begegnet man einem Gespräche über Musik, in welchem sich kostbare Gedanken eingestreut finden. So versichert darin Plutarch gleich zu Anfang, daß „die Bildung einen größeren Nutzen bringe als alle Kriegsthaten". Wie einfach, klar und überzeugend! Dann meint der geistvolle Schriftsteller, man müsse die Götter schon deshalb durch Gesang preisen, weil sie den Menschen allein die artikulierte Stimme verliehen haben. Die Götter würden, meint er, auch am ehesten durch Päane „versöhnt", welche ihr Lob verkünden; besonders lausche Apoll, der fernhintreffende, dem Sange mit Vergnügen.

Plutarch beruft sich bei seinen musikgeschichtlichen Angaben, die in jene weitabliegende Zeit zurückgreifen, in welcher der Verkehr der Götter mit den Menschen noch ein sehr intimer gewesen, auf eine Tempelchronik in Sikyon. Da stand es geschrieben, daß der erste griechische Gesangslehrer Zeus selbst gewesen, denn der Wolkenversammler und Blitzschleuderer habe seinen Sohn Amphion, welchen ihm die schöne Antiope geschenkt, Unterricht im Gesange und im Kitharspiel gegeben.

Nach derselben Gewährschaft hätte man von altersher in den Jahrbüchern des Tempels von Sikyon die Namen berühmter Priester, Dichter und Musiker verzeichnet, darunter jenen des ältesten Verfassers und Sängers von Klageliedern, Linus, des bedeutenden Hymnendichters Anthes aus Böotien, — des Pieros, welcher von den Gaben der Musen begeistert sang, und des Philamon aus Delphi, welcher zuerst Männer- und Frauenchöre mit Gesang und Tanz in seiner Vaterstadt eingeführt habe.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts unternehmen es einige Opernkomponisten, dem Beispiele Richard Wagners folgend, sich ihre Operntexte selbst zu verfassen. Das ist nur die Wiedereinführung einer altgriechischen Uebung, von welcher auch Plutarch spricht, indem er auf die uns schon bekannte Thatsache hinweist, daß Poeten ihre Dichtungen zugleich in Musik gesetzt haben. So hätte Demodokus von Kerkyra seine Gedichte von der Zerstörung Illiums und von der Vermählung Aphrodites und des Hephaistos selber mit einem Tongewande versehen.

Terpander hatte nach einer Tempelchronik zu selbstverfaßten und zu homerischen Dichtungen Melodien mit Kitharbegleitung komponiert und sie in verschiedenen Tonarten bei den Wettkämpfen vorgetragen. Derselbe Dichter und Musiker habe auch Hymnen, Wort und Ton, geschaffen.

Auch teilt Plutarch mit, daß der Gesang mit Flötenbegleitung in anderen Tonarten gesetzt war, als Melodien mit Begleitung der Kithara. Aus seiner Besprechung der verschiedenen Tonleitern erhellt, daß die chromatische Leiter aus halben und die enharmonische Leiter aus Vierteltönen besteht. Auch weiß der Historiker aus Chäronea mitzuteilen, daß die Kreter ihren Anmarsch gegen den Feind unter den Klängen der Lyra vollzogen.

Der Zweck der Musik sei „in alten Zeiten" Götterverehrung und Jugenderziehung gewesen. Plutarch spricht mit Entrüstung gegen die „entkräftete und geschwätzige Musik auf der Schaubühne", sowie gegen „verkünstelte Melodien". Vielleicht war diese Empörnis ebenso berechtigt, wie jetzt die Verurteilung kraftloser und geschwätziger Operettenmusik und wie die Abneigung gegen Plattheiten wälscher Tontändelei.

Plutarch, der vielseitig gebildete Lehrer der Philosophie in Rom, welchen Trajan und Hadrian durch Verleihung wichtiger Aemter ausgezeichnet hatten, erwähnt auch in seinem Gespräche über Tonkunst eine musikgeschichtlich sehr interessante Thatsache. Er teilt nämlich mit, daß der griechische Komiker Pherekrates die Musik in Frauengestalt mit Spuren der Mißhandlung am ganzen Leibe auf die Bühne brachte. Er läßt die Frau Tonkunst klagen, daß sie der Musiker Melanippides zu allererst schwächte, indem er ein Dutzend Saiten einführte und die Musik dadurch verweichlichte; Phrynis hätte sie durch Läufe und Tonwendungen verdorben; — der „gottverfluchte" Attiker Kinesias „habe unharmonische Läufe in die Strophen geflochten", — Timotheus endlich, „ein Rotkopf aus Milet, habe in Ameisenläufen regellos singen lassen," habe die Tonfolgen mit Schnörkeln überladen und habe die Frau Musik ganz ausgezogen und in zwölf Saiten aufgelöst."

Pherekrates, der Komiker, hat damit nicht unwitzig seine Abneigung gegen geschmacklos wuchernde Tonranken ausgesprochen und sich des alten, einfachen Musikstils kräftig angenommen.

Im 35. Kapitel seiner Abhandlung bringt Plutarch scharfsinnige musiktheoretische Ansichten vor, indem er davon spricht, daß beim Gesange gleichzeitig Ton, Zeit und Silbe ins Ohr fallen; aus dem Eindruck des Tones komme die Harmonie, aus jenem der Zeitdauer der Rhythmus, aus dem des Wortes der Gedanke zum Bewußtsein. Durch den Zusammenschluß dieser Eindrücke werde unser Gefühl gleichzeitig getroffen.

Im 37. Kapitel seiner Betrachtungen über Musik bespricht der Geschichtschreiber aus Böotien die „sittliche Wirkung" der Musik, lobt die Würde und „Kunstlosigkeit" der alten Tonkunst und verbeugt sich deshalb vor den Argivern, weil sie die Verletzung alter Musikregeln sogar bestraft haben. Vielleicht sind die Argiver in ihrer Verehrung alter musikalischer Gepflogenheiten doch zu weit gegangen, als sie einen Musiker, welcher sich zuerst erlaubt hatte, mehr als sieben Saiten zu gebrauchen und von der mixolydischen Tonart abzuweichen, mit Strafen heimsuchten.

Die naive Warmherzigkeit, mit welcher Plutarch den vielfachen Nutzen der Musik klarstellt, ist wahrhaft ergötzlich. Er rühmt es, daß Held Achill seinen Zorn gegen Agamemnon durch eine „hellklingende Harfe mit silbernem Stege" beschwichtigt habe. „Um sein Herz zu besänftigen, besang er die Thaten der Helden," bemerkt Homer von Achill, der auch seinen Mut durch Gesang befeuerte.

Ferner rühmt der Geschichtschreiber aus Chäronea die auserlesene erziehliche Wirkung der Musik; man werde, musikalisch gut vorgebildet, immer „das Schöne loben" und werde unedlen Handlungen stets ferne bleiben. Der größte Nutzen, aus der Musik gezogen, werde aber der sein, „daß man zu seinem und des Vaterlandes Besten sich keine unharmonische Rede oder That erlauben, sondern immer und überall Anstand und Mäßigung bewahren werde. Terpander habe einst unter den Lakedämoniern durch Musik einen Aufruhr gestillt. Noch merkwürdiger sei die Bannung einer Seuche auf musikalische Einflüsse hin, wie Homer erzählt; — der mit seinen sengenden Strahlen fernhintreffende Apoll, der Seuchengott, wurde nämlich andächtig besungen und ließ daraufhin die Pest aufhören.

Nachdem Plutarch die „seelenreinigende" Wirkung der Musik gerühmt hatte, lobt er es auch, daß die Tonkunst beim Gelage von großem Nutzen sei, „weil sie die erhitzende Kraft des Weines dämpfe und das Gleichgewicht von Seele und Körper zu erhalten verstehe, wenn es der Wein ins Schwanken bringt. Selbst als Heilmittel sei die Musik von den Alten angewendet worden — nach der Versicherung Homers.

Daß die Welt überhaupt besteht, habe sie auch nur der Musik zu danken, denn nach Beteuerungen vieler Philosophen könnten die Weltkörper ohne Musik weder entstehen, noch fortdauern, denn alles werde von Gott nach den Gesetzen der Harmonie geordnet. Gott ist nach dieser Ansicht der Weltkapellmeister, welcher das Orchester der Gestirne mit kräftiger Hand leitet und zusammenhält.

* * *

Ein bedeutender Musikhistoriker war Aristoxenos von Tarent, welcher in der Zeit Alexanders des Großen als Schüler des Aristoteles lebte, früher Pythagoräer gewesen war und für den Begründer der Musikwissenschaft, für den größten Theoretiker der Musik im Altertume gilt.

Rudolf Westphal meint wohl etwas überschwenglich, daß die allgemeine Musikwissenschaft der modernen Welt über die Standpunkte des Aristoxenos noch nicht hinausgekommen, ja sie habe ihn in manchem, so z. B. in der Taktlehre nicht erreicht, — gibt jedoch gleichwohl zu, daß sich in Joh. Seb. Bachs Tonwerken Parallelen zu den alten griechischen Rhythmusformen finden lassen.[1]

Aristoxenos schwärmt für die alte Musik der Griechen und verachtet die wohlgefällige „neue Tonkunst"; — er will Tonwerke nicht deshalb studieren, um sie im Sinne des Komponisten zur ausdrucksvollen Aufführung zu bringen, sondern um in denselben die Harmonik, Rhythmik und musikalische Formenlehre zu erkennen; — er verzichtete also um der Theorie willen auf den Genuß, welchen die Aufführung der Tonwerke gewährt.

Ueber den Melos hat der Tarentiner Musikschriftsteller drei verschiedene Werke verfaßt, die erste, zweite und dritte Harmonik, von welcher Bruchstücke übrig geblieben sind; auch von seiner Schrift über den Rhythmus ist nur ein Fragment auf uns gekommen, welches Rud. Westphal ins Deutsche übersetzt hat. Diese Bruchstücke erscheinen dem deutschen Uebersetzer so bedeutend, daß er dieselben der hochentwickelten Theorie der polyphonen Musik der Gegenwart unbedenklich zur Seite setzt, ob mit Recht, bleibe unbesprochen.

Wie lebhaft und eifrig der wissenschaftliche Sinn des griechischen Denkervolkes gewesen, beweist der Umstand, daß es eine ganze Reihe von Musiktheoretikern im alten Hellas gegeben hat. So hat Euklides, der berühmte Mathematiker, eine kleine Schrift über die Musik geschrieben, in welcher er unter anderem die Teilung des Monochordes bespricht und manche Ansicht des Aristoxenos bestreitet.

Nikomachos aus Gerasa hat ein Handbuch der Harmonik verfaßt, — Alypius wieder eine Abhandlung über die Musik, welche meist aus griechischen Notentabellen besteht.

Nach dem Tode Alexanders des Großen wurde an Stelle Athens die Stadt Alexandria der Hauptsitz der geistigen Bewegung Griechenlands. Es gab hier neben einer großen Bücherei ein Museum, in welchem die Gelehrten von ganz Hellas eine Freistatt erhielten. Die Ptolemäer wiesen ihnen in dieser Anstalt Wohnungen, sowie Säle für Vorlesungen an und besoldeten sie reichlich. Für Musik war auch ein Lehrstuhl errichtet.

Athenäus berichtet, daß „kein anderes Volk musikalischer sei als die Alexandriner"; besonders lobt er ihre Vorliebe für den Gesang mit Kithar- und Flötenbegleitung.

Einer von den berühmten Gelehrten aus der Zeit der Ptolemäer war der Vorstand der alexandrinischen Bücherei, der Polyhistor Eratosthenes (275 v. Chr. zu Cyrene geboren); er war nicht bloß Philosoph, Dichter, Mathematiker, Geograph, Chronologe und Astronom, sondern auch Musikschriftsteller; er verfaßte nämlich zur Erklärung der mathematischen und musikalischen Ansichten in den Werken Platos eine besondere Abhandlung, den Platonikos.

Ein anderer namhafter Musikschriftsteller der Griechen war Dionysios von Halikarnaß der Jüngere mit dem Beinamen: „Sophist und Musiker"; er war ein Nachkomme des zur Zeit des Augustus lebenden Altertumsforschers und Redners gleichen Namens und schrieb 24 Bücher rhythmischer Betrachtungen, außerdem eine Musikgeschichte, in welcher er über alle Kitharöden, Flötenspieler und Dichterkomponisten Mitteilung macht, sowie 24 Bücher einer musikalischen Erziehungskunde, in welcher er den sittigenden Einfluß der Musik und deren Einwirkung auf den Charakter bespricht. Endlich verfaßte er fünf Kapitel über jene Stellen in Platos Republik, welche die Musik betreffen. Dem Dionys von Halikarnaß wird auch ein Hymnus an die Muse zugeschrieben.

Aristides, ein Freigelassener des Fabius Quintilianus war ein Anhänger des Aristoxenos, hat über das musikalische Zeitmaß umfassende Studien gemacht und beruft sich häufig auf Dionysios von Halikarnaß.

---

[1] Die Musik des griechischen Altertums. Nach den alten Quellen neu bearbeitet von Rudolf Westphal. Leipzig 1883.

Porphyrius bespricht die Zahlenverhältnisse, in welchen die Töne zu einander stehen und läßt sich im Sinne der pythagoräischen Mystik dazu verleiten, die Beziehungen dieser Zahlen zum Weltall hervorzuheben. Er behandelt ferner die Tonleitern, die Taktarten, die Verslehre und deren Verhältnis zur Komposition, den Gesang, die Instrumente und den dramatischen Vortrag in besonderen Abteilungen seiner Musiktheorie.

Auch der Alexandriner Claudius Ptolemäus aus der Zeit Marc Aurels hat sich als Musikschriftsteller hervorgethan, obwohl er sich hauptsächlich mit Astronomie beschäftigte. Allein nach einer Schrulle der griechischen Sterngelehrten wurden die durch Zahlen bestimmbaren Zwischenräume der Töne zu den Weltkörpern immer in Beziehung gesetzt.

So viel steht fest, daß Aristoxenos als der bedeutendste Musikschriftsteller auch von den Griechen geschätzt wurde. Wir folgen meist seinen Angaben, indem wir einige wichtigere musikgeschichtliche Thatsachen mitteilen. So hat ein Aulet bei den pythischen Wettkämpfen auf seinem Instrumente ein Stück Programmmusik zum Besten gegeben. Er schilderte in einem Flötensolo den Kampf Apollos mit dem pythischen Drachen. Das Tongemälde bemühte sich zuerst, das Herumspähen Apollos auf dem Kampfplatze, dann die Herausforderung zum Kampfe, diesen selbst, die Bewältigung des jammernden Ungeheuers und schließlich die Siegesfreude in Tönen auszudrücken.

Ein ernster wissenschaftlicher Sinn spricht aus der Unterscheidung der Hauptgruppen der Kunst nach dem bewegten oder unbewegten Stoffe derselben. In der Ruhe des Raumes verharren: die Malerei, Bildnerei und Baukunst; bewegte Formen sind jedoch der Musik, Poesie und Orchestik oder Tanzkunst eigen. Aristoxenos erblickt auch im Drama eine bewegte Handlung und nennt die letztgenannte Gruppe auch die musische Kunst. Den Kunstgebilden des Raumes liegt das Ebenmaß, die Symmetrie als formales Gesetz zu Grunde, während die sich in bewegten Formen kundgebenden Kunstarten den Rhythmus zur Grundlage haben. Die Tanzkunst sei eine Idealisierung der menschlichen Körperbewegung, während das Silbenzeitmaß, das Metrum, welches das beschwingte Dichterwort beherrscht, dem Rhythmus der Musik gleichzuhalten sei. Die von der Aesthetik des 19. Jahrhunderts zwischen der Baukunst und der Musik oft gezogenen Vergleiche hat schon Aristoxenos gemacht, indem er darauf hinweist, daß der Architekt und der Tondichter ihr Schönheitsideal aus der Gestaltungskraft ihrer Phantasie hervorholen.

Als eine auserlesene Kunstblüte wurde nach Aristoxenos der Tanz in Verbindung mit Vokal- und Instrumentalmusik geachtet. Während ein Teil der Choreuten spielte, führten die Chorsänger im einfachen Marsch- oder Prozessionsschritt Tanzbewegungen aus. Der Kulturwelt der Gegenwart fehlt diese anspruchslose Kunstform, welche im griechischen Altertume so hoch geschätzt wurde, daß sie für den Mittagspunkt der musischen Kunst gegolten hat.

Die Tänze, welche beim Vortrage lyrischer Gedichte, beim Aufführen der Tragödie, der Komödie und des Satyrdramas gereigt wurden, waren wesentlich voneinander verschieden; tragische Erschütterungen wurden durch den Tanz Emmeleia kundgegeben; der Kordax und Sikinnis waren hingegen muntere, ja ausgelassene Tanzarten. Lyrische Empfindungen wurden durch drei verschiedene Reigen veranschaulicht.

Der Tarentiner Musikgelehrte gibt uns auch Auskunft über die Frage, ob die griechische Musik sich zur Mehrstimmigkeit emporgeschwungen habe. Der Chorgesang war nach dieser Quelle, wenn auch in verschiedenen Stimmlagen vorgetragen, immer einstimmig. Die früheste Art der instrumentalen Begleitung des Gesanges bewegte sich auch nur in denselben Geleisen der gesungenen Töne; aber schon zur Zeit des Terpander (650 v. Chr.) und des Olympos unterschieden sich die Tonwege des Gesanges und der begleitenden Instrumente voneinander. Ob Melodie und Begleitung sich in Terzen- oder Sextengängen bewegten, ob die begleitenden Instrumente die Tonika oder Dominante hielten, oder die Töne zerlegter Accorde anklingen ließen, wer weiß es?

Die Mehrstimmigkeit des Gesanges blieb also dem griechischen Altertum fremd; erst bei einer vorgeschrittenen Entwickelung der Musikanlagen einer Nation werden selbst Volksweisen mehrstimmig gesungen; der bloß religiöse Einfluß hat diese Entwickelung nie beschleunigt.

Aristoxenos spricht in seinen „vermischten Tischreden", von denen ein Bruchstück

übrig geblieben ist, „von einer größeren Mannigfaltigkeit der instrumentalen Unterredungen“. Pindar bemerkt auch in seinem dritten olympischen Siegesliede: „Ich gedenke die Klänge der Harfe, den Schall der Flöten mit der Stimme des Gesanges geziemend zu vereinen.“ Dies weist allerdings auf eine Mannigfaltigkeit der Klangfarbe, aber nicht auf einen mehrstimmigen Tonsatz im modernen Sinne hin. Rud. Westphal irrt, wenn er aus solchen Aussprüchen folgert, daß in denselben „auf mindestens vierstimmige Kompositionen hingewiesen werde“. Man erinnert sich angesichts des erwähnten Ausspruchs des Aristoxenos über die „mannigfachen instrumentalen Unterredungen“ an Zigeunerkapellen, deren Instrumente noch jetzt meist unison spielen. Der athenische Dithyrambiker Lasos von Hermione, auf welchen sich Westphal beruft, hat allerdings mehrere Instrumente zur Begleitung des Gesanges herbeigezogen, allein sie werden sich, wie heute noch die sonst sehr musikalischen Zigeuner gegen Accorde ablehnend verhalten haben.

Der Unterschied zwischen dem Einzel- und dem Chorgesang bestand nur in der Verstärkung der Stimme. Wirkten mannigfache Stimmklassen (Baß und Alt, Tenor und Sopran) in demselben Chore zusammen, so wurde dieselbe Melodie im Oktavenzusammenklange gesungen. In Oktavengängen wurde immer gesungen, wenn der Chor aus Männer- und aus Knabenstimmen gemischt war.

Auch Aristoteles sagt in seinen Problemen: „Von allen Intervallen, welche gesungen werden, ist die Oktave das einzige.“ Zur Zeit des Aristoteles blieben also Accorde dem griechischen Chorgesange fremd.

Aristoxenos zählt auch die Recitationspoesie d. h. die streng rhythmisch vorzutragenden poetischen Texte zu den „musischen Künsten“ und führt aus, daß der vollständige Rhythmus nur in der gesungenen, nicht aber in der gesprochenen Poesie sich manifestieren könne.

Die Recitationspoesie in Verbindung mit Instrumentalmusik führte bei den Griechen den auch uns geläufigen Namen Melodram. Zuerst wurde der Vortrag lyrischer Dichtungen im jambischen Kurzschritt instrumental begleitet, später wurde die Tragödie, endlich Dithyramben, die von dionysischer Lebhaftigkeit durchpulsten Dichtungen, mit melodramatischer Begleitung bedacht.

Aristoxenos spricht auch von musischen Wettkämpfen, vom Einzelgesange der Kitharöden, welche ihren Gesang auf der Kithar selbst begleiteten, von der Flötenbegleitung des Tanzes, sowie davon, daß die Griechen eine ganz besondere Tanzmusik besaßen.

Daß der erste griechische Musiktheoretiker seine Aufgabe ernst genommen habe, beweist der Umstand, daß er sich mit der Frage beschäftigte, worin der Unterschied zwischen Singen und Sagen bestehe; es sei nicht leicht, das Wesen des Klanges darzulegen.

Phanias von Eresos, ein Schüler des Aristoxenos und wie sein Lehrer Musikschriftsteller, erzählt (nach Athenäus) vom athenischen Tonkünstler Stratonicus, daß er zuerst das rein instrumentale Kitharspiel einführte und in Athen eine Schule für die Kitharistik errichtete; auch sei er der erste gewesen, welcher über Harmonik Vorlesungen gehalten und eine Notentabelle aufgestellt habe. Phanias teilt über ihn auch mit, daß seine musiktheoretischen Vorträge wenig Zuhörer hatten. In seinem Hörsaale standen die Statuen der neun Musen und Apollos. Als Stratonicus einmal gefragt wurde, wie viel Zuhörer seine Vorträge besuchen, erwiderte er in witziger Selbstverspottung: „Zwölf, die zehn Götter mit eingerechnet.“

Dieser geistvolle Professor der Tonkunst verschonte mit seinem Witze auch nicht den Nikokles, den tyrannischen Fürsten des cyprischen Salamis, der einen guten aber scharfen Einfall nicht anders als mit einer Hinrichtung zu beantworten wußte.

Daß bei den Griechen ästhetische Schlagworte beliebt waren, beweist der „Dreiklang vom Schönen, Wahren und Guten“, ohne welchen das Leben ohne Harmonie bleiben würde, obwohl das Gute mit dem Schönen nichts gemein hat und das Wahre oft weder gut noch schön ist.

Ein Schlagwort von unsicherem Werte ist auch jenes, welches von den Griechen behauptet, daß sie in ihren Kunstleistungen nur das Schöne, nicht das Großartige erstrebt haben. Der berühmte Aulet Kaphesias hat sich ebenfalls in die Reihe der griechischen Musikästhetiker gestellt und hat in seiner Schule öfter das Gesetz beleuchtet, „daß nicht im Großen das Schöne liege, sondern vielmehr im Schönen das Große“. Hätte der ästhetisierende Flötenspieler einen Tempel auf der Akropolis zu Athen angeblickt, so hätte er sich über-

zeugen können, daß sich mit dem Großen das Schöne vortrefflich vertrage. Doch man braucht dem Auleten Kaphesias nicht gram zu sein, wenn man sich erinnert, welche Macht das abgeschmackte Schlagwort Schlegels von der „Architektur, welche gefrorne Musik sei", bis auf unsere Tage behalten hat.

* * *

Von Geschichtschreibern der Musik zu Musikphilosophen ist nur ein Schritt. Was die letzteren über die Tonkunst im allgemeinen, über deren erziehlichen und sittigenden Einfluß im besonderen dachten, ist in kulturgeschichtlicher Beziehung immerhin beachtenswert, wenn auch zugegeben werden muß, daß das Philosophieren über die Tonkunst gewöhnlich weder der Musik noch der Philosophie viel nützt.

Pythagoras hielt Zahl und Maß für die Grundlage alles in der Welt Vorhandenen, erblickte in den Zahlenverhältnissen der tonlichen Harmonie das Gesetz für den Bestand und für die Ordnung der Dinge, erklärte ein maßvoll und harmonisch geordnetes Leben für den Zweck des Daseins, dem eine wohlgestimmte Lyra als Musterbild vorschweben solle.

Mit solchen bildlichen Zusammenstellungen, mit willkürlichen Parallelen ist für das wissenschaftliche Erkennen gar nichts gewonnen. Wer arm, krank, unfrei und maßvoll ist, dessen Dasein wird nie so abklingen, wie ein Tonstück auf einer wohlgestimmten Lyra. Die Annahme, daß die Zahlenverhältnisse der musikalischen Harmonie zu den Gesetzen der Ordnung und des Bestehens der Dinge in der nächsten Beziehung stehen, vermag nicht im mindesten das Leben einer bestimmten Person maßvoll und harmonisch zu gestalten.

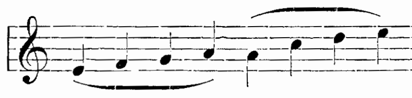
Wenn die Pythagoräer der Musik die Fähigkeit zusprechen, die Begierden zu bändigen, welche sie mehr kindlich als geschmackvoll mit einem durchlöcherten, nicht zu füllenden Fasse verglichen hatten, so konnte gleichwohl durch die schwungvollste Hymne von Pindar nicht die geringste Begierde befriedigt werden, die ja fast immer einem körperlichen Bedürfnisse entspringt und deren „Bändigung" selten ein Uebel oder ein Fehler ist.

Ebenso war Pythagoras übel beraten, als er empfahl, ein erregtes Gemüt durch wohlklingende Harmonien zu beschwichtigen oder gar einen „verstörten Geist" auf musikalischem Wege ins Gleichgewicht zu bringen.

Solche „philosophische" Betrachtungen über die Tonkunst müssen ebenso wertlos bleiben, wie die Bemühungen des Pythagoras unfruchtbar gewesen sind, durch besondere Gesänge verschiedene Leidenschaften zu verdrängen. Wenn von diesem Zahlen- und Musikphilosophen erzählt wird, er hätte einen Jüngling, welcher, von Eifersucht getrieben, das Haus seiner Angebeteten anzünden wollte, durch die Gewalt einer Melodie von seinem Vorhaben abgehalten, so hört sich dies wie ein ungeschickt erfundenes Märchen an. Erbaulicher ist schon die Vorschrift der Pythagoräer, täglich vor dem Schlafengehen die Seele in Musik zu baden und auch ein musikalisches Morgengebet zu verrichten, um dadurch für die Pflichten des Tages Spannkraft zu gewinnen.

Pythagoras stellte sich irrigerweise vor, daß sich alle Weltkörper um einen Mittelpunkt in sieben Kreisen bewegen, deren Abstand schön geordnet sei; indem sie sich schwingen, gebe dies aus geheimnisvoller Gefälligkeit für die sieben Töne der Skala einen guten Klang und so entstünde die schon erwähnte „Harmonie der Sphären", in welcher mehr eine Blüte der Unwissenheit als der Poesie zu erkennen ist.

Im übrigen hat sich Pythagoras in Bezug auf die Gleichzahl der Skalatöne und der Bewegungskreise der Weltkörper selbst Lügen gestraft; denn es wird ihm nachgerühmt, daß er der siebensaitigen Terpanderschen Lyra eine achte Saite hinzugefügt und so Erfinder der Oktave geworden sei. Die Tonleiter Terpanders bestand aus zwei durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundenen Viertongruppen (Tetrachorden), welche in folgender Notenfolge enthalten sind:



Pythagoras soll nun die beiden verbundenen Tetrachorde in folgende Tonreihe umgewandelt haben:



Von der positiven Tonforschung des Pythagoras verdient hervorgehoben zu werden, daß er mit Hilfe des Monochords, eines langgestreckten, mit einer einzigen Saite auf beweglichen Stegen versehenen Schallkastens die Beziehung der Prim zur Oktave, zur Quinte und zur Quarte durch die Zahlenverhältnisse 1:2, 2:3, 3:4 ermittelt und in diesen Tonbeziehungen musikalische Konsonanzen gefunden habe; — leider hat er die Terz, das wohlklingendste aller Intervalle, eine Dissonanz genannt und schon dadurch die Entwickelung des mehrstimmigen Tonsatzes gehindert.

Ein feines Urteil findet sich über den „ehrwürdigen Pythagoras" in der Abhandlung Plutarchs über die Musik (in den „moralischen Schriften") Kap. 37. Plutarch hebt hervor, Pythagoras habe die Beurteilung der Musik nach dem Gehör und nach dem Eindruck auf das Gefühl verworfen, indem er empfahl, die „vortrefflichen Eigenschaften der Musik" nur mit dem Verstande aufzufassen und nur nach den harmonischen Verhältnissen zu betrachten. Dies sei nicht in der Ordnung, meint Plutarch.

* * *

Die Ansichten des Aristoteles über die erziehliche und sittigende Bedeutung der Tonkunst sind ebenfalls von nicht geringem musikgeschichtlichem Interesse. Der Philosoph von Stagira untersucht im achten Buche seiner Schriften vom Staate (vom 5.—7. Kapitel), ob die Musik, „wie das Schlafen, Weintrinken und Tanzen zur Kurzweile und Erholung diene und zu den nicht an sich ernsthaften Beschäftigungen gehöre, welche angenehm sind und die Sorgen in Schlummer wiegen", — oder ob „der Musik auch eine sittliche Wirkung beizulegen sei, sofern sie, wie das Turnen dem Körper eine gewisse Haltung verleiht, auch dem Charakter eine bestimmte Richtung gibt, indem sie daran gewöhne, mit Anstand fröhlich zu sein." Ferner glaubt Aristoteles prüfen zu sollen, „ob die Musik zur feineren Lebensart und zur Aufhellung des Geistes beitrage."

Die Untersuchung, inwiefern der Musik- und der Weingenuß auf derselben Höhe der Kurzweile und der Entlastung von Sorgen stehen, ist allerdings mehr unterhaltend als erbaulich; allein sie belehrt uns über die Anschauung eines großen Mannes von dem Einflusse der Musik und so naiv sich dieselbe auch kundgibt, sie spricht gleichwohl für die hohe Achtung, welche der beste Denker Griechenlands der Musik entgegengebracht hat.

Greifen wir aus den etwas trockenen Betrachtungen des Stagiriten über diesen Stoff die Kerngedanken heraus. Er stellt sich die Frage, ob man die Musik den Knaben und der Jugend überhaupt als Lebensgenuß zuweisen dürfe, da dem Unreifen der Genuß der Reife nicht anstehe. Nachdem er zugestanden, daß die Musik geeignet sei, die Sitten zu veredeln, — nachdem er zugegeben, daß die Tonkunst „zur Bildung, zur Kurzweile und zur Unterhaltung des Geistes diene" und daß sie ein „unschuldiges Vergnügen" sei, erklärt er sich dafür, „die Jugend ihre Erholung in musikalischen Genüssen suchen zu lassen." Dies gehe um so leichter, als der Knabe ja die Musik nicht selber lernen müsse, um in derselben Erheiterung und edle Unterhaltung zu finden; „bei den Dichtern spiele und singe Zeus ja auch nicht selber und doch sei er vergnügt, wenn Musik gemacht werde."

Die Musik sei „etwas höchst Angenehmes", besonders Gesang, „der Sterblichen süßestes Labsal", wie Musäos meint; deshalb werde sie mit Recht zur Belebung von Gesellschaften benützt und sei für jedes Alter und für jede Bildungsstufe eine „freundliche Beschäftigung". Die Musik errege Begeisterung und diese sei eine sittliche Gemütsbewegung, deshalb sei sie von günstigem erziehlichem Einflusse.

Aristoteles führt aus, daß die verschiedenen Tonarten bald traurig und gedrückt, bald weichlich, schmelzend, ruhig und ernst, bald begeisternd klingen. Da nun die Musik „die Seele in eine gewisse sittliche Stimmung versetze", so solle die Jugend in derselben unterrichtet werden; im reiferen Alter könne man das Musikmachen bleiben lassen, wenn man den Wert der Tonsache richtig beurteilen und mit Geschmack genießen könne.

Wie schon erwähnt, eifert Aristoteles mit Recht gegen das Virtuosentum auf der Kithara, dem Instrumente des musikalischen Wettstreites. Auch den Unterricht auf der gellenden Flöte widerrät der Musikphilosoph, weil sie die Sinnlichkeit in den Zuhörern aufrege; ob dies überhaupt möglich ist, kann bezweifelt werden. Es wird sich diese Warnung wohl mehr gegen den Inhalt der dionysischen Lieder richten, welche von der Flöte begleitet wurden und sich auch auf die wilden bacchischen Tänze beziehen, zu welchen die Auleten aufspielten.

Bekanntlich hat heutzutage die Flöte als Konzertinstrument heftige Gegner; auch Aristoteles war diesem Instrumente nicht gewogen und er beruft sich sogar auf die Abneigung der Athene gegen dieses Klangzeug, welches sie ja selbst erfunden habe; — sie hat dasselbe, erzählt Aristoteles, von sich geworfen, angeblich weil das Flötenspiel das Gesicht entstelle, „wahrscheinlich aber, weil der Unterricht im Flötenspiel die Geistesbildung nicht fördere", was der Athene nicht gleichgültig bleiben konnte, ihr, der Gönnerin der Kunst und der Wissenschaft.

Der Stagirite empfiehlt nach einigen Bemerkungen über „läuternde und die Seele besänftigende Tonweisen", besonders den Gebrauch der dorischen Melodien beim Unterrichte der Jugend, weil durch sie „das Mögliche und das Schickliche" besonders gefördert werde. Alle Achtung für Aristoteles, allein wie durch eine dorische Melodie das „Mögliche" erreicht werden könne, das einzusehen hält schwer.

Die Auslassungen des Weisen von Stagira über die Musik behalten, wenngleich sie mit den modernen Ansichten über den erziehlichen und bildenden Wert der Musik nicht auf derselben Höhe stehen, nichtsdestominder einen nicht unbeträchtlichen musik- und kulturgeschichtlichen Wert.

* * *

Platon spricht in seinem „Staate" auch des öftern von der Musik und räumt derselben bei der Erziehung der Jugend einen großen Einfluß ein; er meint, für den Leib bedeute die Gymnastik dasselbe, was für die Seele die Musik bewirke (II. Buch, 17. Kap.). Auch empfiehlt er Frauen, deren Vorzüge dem Staate nützen, sehr lebhaft, sich mit Musik und mit dem Turnen zu befreunden, nicht ohne jene Männer zu tadeln, welche über die lückenhafte Bekleidung der Frauen beim Turnen lachen, „da sie ja die Tugend statt des Gewandes überwerfen" (V. Buch, 6. Kap.).

Man kann dem phantasiereichen Denker zustimmen, auch wenn er unter Musik ganz dasselbe verstanden hätte, was die Gegenwart mit diesem Worte bezeichnet; er aber faßte den Begriff: Musik viel weiter und stellte sich darunter die Veredelung des Geistes durch alle Formen der Kunst und der Wissenschaft vor, welche unter dem Schutze der Musen stehen.

Musik war dem Lehrer der Akademie alles über die zusammenhanglose Erfahrung hinausgehobene Wissen, dessen Brennpunkt das Schöne und die sittliche Gesinnung ist; es war ihm das Ergebnis der höheren Bildung des Geistes und des Charakters. Daß Musik in diesem Sinne den griechischen Jünglingen noch mehr zu statten kam, als das Turnen und daß sie somit im Erziehungswesen eine Hauptrolle spielen durfte, liegt auf der Hand.

„Es muß die Musik enden in der Liebe zum Schönen" — bemerkt Plato sinniger Weise. Er gestattet, daß die Jugend in allen „musischen Künsten" unterwiesen werde, auch wenn es die Eltern nicht wollen; er empfiehlt also den Erziehungszwang, wie vorgeschrittene Kulturpolitiker.

Der athenische Philosoph wollte Wettspiele für Knaben und Mädchen eingeführt sehen; beim Absingen der Wettchöre, sowie bei den Wettkämpfen im Einzelgesange und im Flötenspiele sollten die Kunstverständigen den Siegespreis durch Aufheben der Hände zuerkennen.

In demselben Werke spricht Platon vom Einflusse der verschiedenen Tonarten (III. Buch, 10. Kap.). Er bemerkt, daß die „kläglichen" Tonarten (darunter die vermischte lydische und hochlydische) vom Unterrichte fernzuhalten seien; die weichliche ionische Tonart, welche bei Gastmählern üblich sei und die „schlaffe" lydische seien dem Gebrauche kriegerischer Männer zu entziehen.

Die dorische und phrygische Tonart hingegen, die „gewaltige und gemächliche", welche

die „Stimmung der Glücklichen und Unglücklichen, der Besonnenen und Tapferen" am treuesten wiedergeben, empfiehlt Plato in seinem Gespräche über den Staat sehr warm.

Uns modernen Musikkonsumenten leuchtet die Warnung vor den „kläglichen und verweichlichenden Tonarten" ebensowenig ein, wie die Empfehlung der „gewaltigen und gemächlichen", denn die harten Tonfolgen der griechischen Skalen fallen uns ohne Ausnahme „kläglich" ins Ohr.

Allein buchstäblich sind die Auslassungen Platos wohl kaum zu nehmen; auch er mag an die Texte der weichlichen Zech- und Liebeslieder, sowie an den Inhalt der kräftigen Kriegslieder gedacht haben, als er einzelne Tonarten verurteilte oder rühmte, in welchen die Lieder gesungen wurden.

Plato schätzte den Gesang und kultlichen Tanz sehr hoch, da er in seinen „Gesetzen" feste heilige Regeln für den Gebrauch derselben an allen Festen im Jahre empfiehlt. Jeder Gott, jeder Heros und Dämon möge seinen bestimmten Gesang haben, welchen man beim Opferfeste vorträgt; auch die religiösen Chorreigen sollen bestimmten Regeln der Bewegung folgen. „Sollte jemand zu Ehren eines Gottes andere Gesänge oder Tänze aufzuführen suchen, so mögen ihn die Priester und Priesterinnen gemeinschaftlich mit Gesetzesverwesern nach heiligem Rechte und nach bürgerlichem Gesetze von der Festfeier ausschließen." Wer sich diesem Ausspruche nicht fügt, den solle man wegen Frevels gegen die Götter vor Gericht ziehen.

Diese Unduldsamkeit gemahnt an den Starrsinn ägyptischer Priester, welche eine jede Neuerung im Tempelgesange mit dem Banne belegten. Plato findet übrigens selbst, „daß man sich vor aller Welt lächerlich machen könne", wenn in eine „strenge Staatsordnung" ein Gesetz über den Gebrauch bestimmter Gesänge aufgenommen werden soll. Deshalb will er besondere Körperschaften eingesetzt sehen, welche die für die Jugend geeigneten Gesänge, Tänze und Musikstücke auswählen. In diese Ausschüsse sollten Dichter und Musiker eintreten, welche auch passende Gesänge für das männliche und weibliche Geschlecht, sowie Tonstücke aussuchen, welche „Mut und Tapferkeit atmen", Sittsamkeit und Besonnenheit ausdrücken.

Ein schweres, ja unmögliches Stück Arbeit mutet da Plato dieser ästhetischen Kommission zu; — wo sind Musikstücke zu finden, welche „Tapferkeit atmen" oder Sittsamkeit anklingen lassen? Offenbar hat Plato auch da mehr auf den Text als auf den Tongehalt der Gesänge gesehen.

Die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe sieht auch Plato ein, indem er eingesteht: „Wäre es irgendwie möglich, unmittelbar von einem Gotte hierüber Vorschriften zu erhalten, so wäre es eine Arbeit für ihn," wenn er offen sagen sollte, wie die Leidenschaften der Menschen durch Gesetze zu meistern seien.

Mit großer Strenge beurteilt auch Plato den Gebrauch gewisser Instrumente; er ist über den Klang von Harfen und Flöten entsetzt und zwar deshalb, weil er die Städte von „Schwelgern" reinhalten möchte, welche bei ihren Gelagen an diesen beiden Instrumenten Behagen finden. In der Stadt sei nur die Lyra und die Kithara und auf dem Lande eine „unschuldige Hirtenpfeife" zu brauchen — „beim Zeus!" — alles der Sittlichkeit wegen.

Wenn Plato auch das metrische und musikalische Zeitmaß in Beziehung zur „Wohlredenheit, Wohlanständigkeit, Wohlgemessenheit und Wohlgesinntheit" bringt, so ist dies jener Ausdrucksweise gleichzuhalten, welche sich in Bildern und in Parallelen gefällt. Hier ein ergötzliches Beispiel von dieser in Gleichnissen schwelgenden Redeweise (III. Buch, 18. Kap.)[1]: „Wenn einer sich der Musik hingibt, um sich die Seele durch die Ohren wie durch einen Trichter anfüllen und vollgießen zu lassen von den süßlichen und weichlichen und kläglichen Melodien und dann winselnd und jubelnd unter solchen Gesängen sein ganzes Leben hinbringt, dann wird zuerst, was er Mutiges an sich hatte, wie Eisen abschmelzen und es werden die Sehnen der Seele ausgeschnitten und der Mut weich gemacht sein in der Schlacht."

So aufgefaßt, sind süße, weiche und wehmütige Melodien allerdings eine Gefahr

[1] Platos Staat — übersetzt von Friedr. Schleiermacher und erläutert von J. H. v. Kirchmann. Berlin 1870.

für den Staat, da sie denselben durch Wegschmelzen des Mutes aus der Brust der Krieger ganz wehrlos machen.

Sehr vernünftig eifert Platon im II. Buche der Gesetze gegen die erwähnte Zwangsherrschaft der ägyptischen Priester, welche allem Neuen rückhaltlos entgegentreten, auch wenn es nur eine Tonweise betreffe. Ueberall sei es erlaubt, was einem Poeten in einer Dichtung schön erscheine, auch die Jugend zu lehren; nur in Aegypten nicht, wo Maler, Musiker und andere Künstler sich hüten müssen, etwas von den alten Priesterregeln Abweichendes einzuführen. Dies darf nicht befremden, da Priester im Sinne der Glaubenssatzungen Gegner von Neuerungen sein müssen.

* * *

Plato war in seiner Republik sehr streng gegen gewisse griechische Tonarten, besonders gegen die „weichen und weinseligen“, sowie gegen die lydische Tonart, welche üppig und wollüstig mache und die Jugend verweichliche. Wenn man nun erfährt, daß die lydische Tonart unserer C dur-Skala gleichkam, so wundert man sich über diese unnötige Strenge. Die C dur-Tonleiter macht fürwahr niemanden zügellos und mag in derselben eine Melodie selbst auf der griechischen Flöte mit deren angeblich aufregender Klangfarbe gespielt werden.[1]

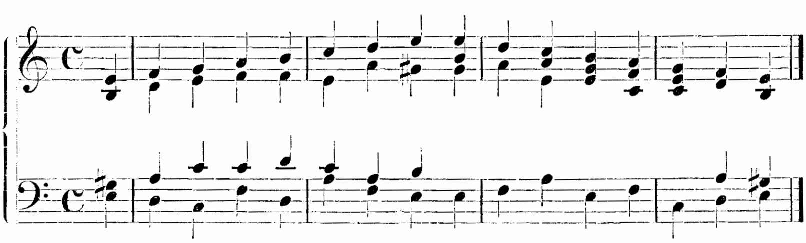
Aristoteles ist gegen die lydische Tonart milder gestimmt und mutet ihr die Macht zu, den Sinn für das Anständige zu wecken. Es scheint, daß auch da der C dur-Skala zu viel Gutes nachgesagt wird.

Der dorischen Tonart:



wurde von den Staatsmännern Spartas ein großes Vertrauen entgegengebracht; sie ordneten an, daß bei der Erziehung der Jugend der Gesang ausschließlich in dieser Tonart angestimmt werde, weil er es ganz besonders vermöge, in das Herz der Jugend Achtung vor dem Gesetze, sowie Mut und Gehorsam zu senken, außerdem noch das Selbstgefühl und die Mißachtung des Knechtsinns zur vorteilhaften Entwickelung zu bringen. Man begreift dies zwar nicht, allein das günstige Vorurteil für die herbe, unserem Tonsinn nicht zusagende Klangleiter war bei den Staatsverwaltern Spartas thatsächlich vorhanden.

Wer sich über die griechischen Tonarten näher unterrichten will, greife nach der gründlichen Abhandlung über diesen Gegenstand von Dr. Friedrich Bellermann;[2] dieser harmonisiert die dorische Tonleiter allerdings nicht im Geiste der griechischen Musik also:



[1] Rud. Westphal gibt in seinem schon erwähnten Buche: „Die Musik des griechischen Altertums nach alten Quellen neu bearbeitet“ die Namen der „kläglichen und weinerlichen“, sowie der „weichen und weinseligen“ Tonarten an; sie heißen „chalara Jasti“ und „chalara Lydisti“. Man begegnet in dieser Schrift einer Unmenge von Tonarten, mit deren Namen sich vertraut zu machen, kaum einen Gewinn verspricht. Der Fachmann wird sich vielleicht durch diesen Wald von Namen durchringen, allein der Genuß nach geschehener Arbeit wird zweifelhaft bleiben.

[2] „Ueber die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ von Dr. Friedr. Bellermann. (Berlin, A. Forstner, 1847.) Von demselben Verfasser stammt die Herausgabe zweier Handschriften von einem Anonymus und von Bacchos dem Aelteren über griechische Tonleitern und Tongeschlechter, sowie die Herausgabe der Hymnen des Dionysius und Mesomedes (Text und Melodien) nach Handschriften und alten Ausgaben. (Berlin 1840, Forstner.) Diesen Hymnen kann man melodische Tonfolgen leider nicht nachrühmen.

Aristoteles lobte auch sehr die dorische E moll-Leiter ohne Fis und Dis und erklärte, daß sie im hohen Grade die Eigenschaft besitze, Würde und erhabene Ruhe auszudrücken. Ebenso anerkennt der Stagirite die Vorzüge der phrygischen Tonart. Diese lautet also:



Dieser Tonfolge wird von Aristoteles die beneidenswerte Fähigkeit zugesprochen, zu begeistern.

Fügen wir nun gleich vier weitere Tonarten hinzu, welche aus der alten Siebentongruppe wild und herb hervorwuchsen. Die hypolydische Tonart erstreckte sich von F bis F[1] und umschloß die Töne der Untertasten der heutigen Klaviatur; die hypophrygische Tonart reichte von G bis G[1], die hypodorische von A bis A[1] und die mixolydische von H bis H[1] und immer hielten sich diese Tonarten an die Tonstufen der lydischen oder C dur-Skala.

Auch die Viertongruppen schieden sich in dorische, phrygische und lydische, jenachdem sie mit den Tönen E-F begannen, schlossen oder dieselben in der Mitte hielten. Die siebensaitige Lyra umfaßte in ihrer Grundstimmung zwei dorische Tetrachorde, welche so miteinander verbunden waren, daß der Haupt- und Grundton in der Mitte lag und den beiden Viertongruppen gemeinsam angehörte. Die Tonfolge war diese: E F G **A A** B C D. Der erste Ton hieß Hypate, der mittlere (A) Mese, der letzte Nete.

Die phrygischen Flötenspieler verfügten ursprünglich auf ihrem Instrumente nur über fünf Tonstufen, welche ja auch den Chinesen und Gälen genügten. Gleichwohl waren die griechischen Lyren von altersher auf sieben Töne gestimmt, welche, wie bei den Babyloniern, den sieben Planeten gewidmet waren.

* * *

Die Griechen kannten diatonische, chromatische und enharmonische Skalen; die letzteren sind der Musik der Gegenwart durchaus fremd. Denkt man sich die Tonleiter von A bis A[1] in einer Weise eingerichtet, daß darin zwischen die Halbtöne H und C, E und F noch Schaltklänge eingefügt sind, welche das H und das E um einen Viertelton erhöhen, so erhält man eine enharmonische Oktave. Wird dieser Viertelton mit einem Stern bezeichnet (H* und E*), so erhält man nachstehende Tonfolge: A H H* C E E* F A.

Die griechischen Musiktheoretiker sprechen auch von Dritteltönen, welche heute nur beim Stimmen der Saiteninstrumente vernommen werden. Nach Aristoxenos haben die Griechen die drei Teile eines Ganztones beim Ausüben der Musik verwendet; — Aristoteles spricht selbst von drei Achteln eines Ganztones und Westphal unterzieht sich der Mühe, dieses Tonverhältnis in Gleichungen auszudrücken.

Daß solche Tonbrüche für den Komponisten der Gegenwart unbrauchbar sind, versteht sich bei unserem Tonsystem von selbst; er könnte vielleicht Viertel- und Dritteltöne ausnahmsweise bei einer launigen Tonmalerei verwenden, welche das Heulen eines Sturmes oder das Winseln eines Tieres naturtreu nachahmen will. Das wäre aber in unserem Sinne keine Musik mehr.[1]

---

[1] R. Westphal teilt nach Aristoxenos eine Reihe von Skalen mit, welche uns moderne Musikmenschen durchaus kühl lassen; er sagt: „Sechs Harmonien sind es, welche Plato mit Namen aufführt: zwei für seinen Idealstaat recipierte, die Doristi und die Phrygisti, — vier, deren Anwendung aus ethisch-politischen Rücksichten verworfen werden: die Syntono-Lydisti und Mixolydisti, die Chalara Iasti und Chalara Lydisti. Nach Aristoxenos lauten diese Leitern also:

Doristi: G A A* B D E E* F A,
Phrygisti: G A A* B D E E* F G,
Chalara Lydisti: E* F A H H* C E E*,
Mixolydisti: E E* F G A A* B E,
Syntono-Lydisti: E E* F A C D,
Chalara Iasti: E E* F A C.

Das sind enharmonische Skalen, welche auf der Geige oder auf einem Monochord vorgetragen werden könnten, ohne ein Ohrenlabsal zu bieten.

Die diatonische Musik der Griechen kennt weder unsere Dur- noch unsere Molltonarten; sie fällt jedoch nach ihrer Beschaffenheit mit einigen Kirchentonarten zusammen.

Wenn wir es unterlassen, die Natur der griechischen Tonarten nach Driebergs Forschungen weiter zu untersuchen und dieselben mit diesem Schriftsteller unseren Tonarten gleichzusetzen, so leitet uns die Ueberzeugung, daß hiebei phantasiereiche Unterstellungen und nicht wissenschaftliche Genauigkeit mit im Spiele ist. Nach Drieberg kannten die Griechen auch die jastische Tonart, welche angeblich unserer Des- oder Cis-Skala gleichkomme; die hypojastische Tonart sei die As- oder Gis-, die äolische die Es- oder Dis-Skala gewesen u. s. w.

Das Verhältnis der Tonstufen eines Tetrachords zu einander ließ drei Klanggeschlechter unterscheiden: das diatonische Klanggeschlecht umfaßte in der Viertonreihe zwei ganze Töne: HC-D-E, D-EF-G, C-D-EF; das chromatische bestand aus drei aufwärts schreitenden Halbtönen und aus einer kleinen Terz: HC Cis-E und EF Fis-A. Das Tetrachord mußte zum Endton eine vollkommene Quart haben.

Die enharmonische Viertonreihe stellte über den Grundton zuerst zwei Vierteltöne, welcher eine große Terz folgte: HH*C-E, EE*F-A. Dem griechischen Notensystem wurde merkwürdigerweise die Enharmonik zu Grunde gelegt und es wurden zuerst die enharmonischen und später die diatonischen und chromatischen Skalen notiert.

Die Griechen besaßen eigene Notenzeichen für die Instrumentalmusik und andere Noten für den Gesang. Die griechische Tonschrift kennt man durch die Tabellen des Alypios, welcher etwa im zweiten Jahrhunderte nach Christo lebte, sowie durch Aristides, Gaudentius und Boethius.

Die Instrumentalnoten wurden entweder unterhalb des Zeichens für den Gesangston oder vor das letztere gestellt. Sie wurden, wie schon erwähnt wurde, um die Zeit Solons aus einem alten dorischen Schriftalphabet und die Vokalnoten dem ionischen Alphabete entlehnt, welches am Ende des peloponnesischen Krieges zu Athen in allgemeinen Gebrauch kam. Die griechische Notenschrift zeigt die Höhe und Tiefe des Tones an, aber nicht dessen Zeitdauer, welche sich entweder aus der Versmetrik von selbst ergab oder durch besondere Zeichen angegeben wurde.[1]

Die chromatische Tonleiter der Griechen glich unserer Chromatik, da sie in Halbtönen sich auf und nieder bewegte. Chromatische Tongänge wurden von dem Musikschriftsteller Aristides als üppig, süßlich und weinerlich verspottet; auch Aristoxenos meint, daß die Chromatik nur von Tonkünstlern gebraucht wurde, die am liebsten in ihren Gefühlen zerschmelzen möchten.

Man weiß, daß die instrumentale Begleitung des Gesanges immer mit der Tonika abschloß, während die Gesangsmelodie in jedem der drei Töne des tonischen Dreiklanges endigen konnte. Die lokrischen Melodien, welche Xenokritus aus Lokri komponiert hatte, besaßen die Eigenart, daß sie immer in der Quinte schlossen, während die Melodien der Sappho in der Terz der mixolydischen Tonart, die jastischen Weisen in der Prim der phrygischen Tonleiter ausklangen. Von den Tonschlüssen der Melodien der Griechen hätten wir also Kunde, von den Melodien derselben wissen wir aber leider fast nichts.

* * *

Die musikalischen Kompositionen der Griechen gliederten sich nach Gesetzen, welche mit der Gliederung der Gedichte nach dem Zeitmaße, nach der Länge und Kürze, nach der Hebung oder Senkung der Silben zusammenfiel. Takt und Versfuß waren den Griechen dasselbe, denn der Rhythmus lehnte sich an den metrischen Versbau der Gesangstexte an. Deshalb waren auch bei den Hellenen die Taktstriche ungebräuchlich. Selbst zur Zeit Palestrinas, also bis ins 16. Jahrhundert hinein, war die Taktgliederung unbekannt.

Ein Versfuß, der aus einer betonten und unbetonten Silbe besteht, entsprach einem einfachen Takte mit einem stärkeren und mit einem schwächeren Tone, mit einem nach-

[1] Wer über Notenschrift und Klanggeschlechter der Griechen näheren Aufschluß sucht, greife nach Fr. Bellermanns schon erwähntem Buche: „Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ oder nach Zieglers „Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik“ (Lissa 1866) und Fortlages: „Das musikalische System der Griechen“ (Leipzig 1847).

drucksvollen Aufschlag und mit einem leiseren Niederschlag. Die kurze Silbe eines Versfußes ist die kleinste rhythmische Maßeinheit. Aristoxenos nennt das kleinste rhythmische Zeitmaß eine Primärzeit (chronos protos) und bemerkt, daß alle rhythmischen Größen ein Vielfaches dieses kleinsten Zeitmaßes sind. Alle ungeraden Taktarten bezeichnet man durch Bruchzahlen: $^3/_8$, $^3/_4$, $^6/_{16}$, $^6/_8$, $^6/_4$, $^9/_{16}$, $^{12}/_{16}$, $^{12}/_8$. Der Zähler zeigt die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Primärzeiten an, während der Nenner die Primärzeit ausdrückt.

Aristoxenos stellt auf Grundlage der Tonwerke aus der Zeit der Perserkriege und des peloponnesischen Krieges die rhythmischen Grundsätze der alten griechischen Komponisten und das Verfahren der Musikdirigenten von Hellas dar. R. Westphal hat, wie schon erwähnt wurde, die Schriften des Aristoxenos von Tarent über die Rhythmik ins Deutsche übersetzt[1] und wir verweisen auf diese Schrift wie auf jene von Gevärt.[2]

Nicht uninteressant ist die Thatsache, daß die Griechen neben drei-, vier- und sechszeitigem Takte auch einen fünfzeitigen oder päonischen Takt gekannt haben, „welcher in der modernen Musik nicht vorkommt“ — meint Westphal. Wer moderne Tonwerke kennt, weiß, daß es zwar wenige, aber doch Tonstücke gibt, in welchen der $^4/_4$-Takt mit dem $^5/_4$-Takt unterbrochen wird; es gibt selbst Volkslieder, in welchen dieser Wechsel der Taktarten vorkommt.

* * *

Die Griechen unterschieden vier Stimmklassen, welche unserem Baß, Tenor oder Baryton, Alt und Sopran entsprechen. Wir unterlassen es, von den verschiedenen Tonarten zu sprechen, welche von den Griechen für jede Stimmlage besonders geeignet befunden wurden. Pseudo-Euklides rühmt vom Baß, daß aus dem Klangcharakter desselben „Hoheit, Glanz, Adel, männliche Erhabenheit der Seele, heldenmütige Thatkraft und ähnliche Affekte“ herauszuhören seien.

Die Tenorstimme eigne sich nach demselben griechischen Musikschriftsteller zum Vortrage von religiösen und weltlichen Lobliedern, von Dithyramben und Trostliedern, sowie von verschiedenen Gattungen der ruhigen Chorlyrik, von erotischen und threnodischen Gesängen.

Aristoteles hat dem Tenor einen weichlichen und weibischen Charakter zugeschrieben und meint, daß er im übrigen Liebeserregungen und Klagen beredt ausdrücke. Solche Deutungen haben sich bis in unsere Zeit erhalten; so sagt Marx in seiner Kompositionslehre, „daß der Tenor jünglinghaft sei und für den Ausdruck schmelzender Innigkeit und glühender Leidenschaft passe“.

Es ist zu bedauern, daß die musiktheoretischen Schriften der Griechen nur bruchstückweise auf uns gekommen sind und noch mehr muß beklagt werden, daß von den Tonstücken der Griechen nur die Hymne des Mesomedes[3] an Kalliope, auf Helios und auf die Nemesis, sowie eine Ode von Pindar erhalten wurden.

C. Galilei, der Vater des berühmten Astronomen, hat Text und Noten der drei Hymnen 1581 in dem Buche: „Dialogo della musica antica è della moderna“ nach einem in Florenz befindlichen Manuskripte drucken lassen. Melodisch sind diese Hymnen nicht, dafür aber, besonders die Hymne an Kalliope, reich an Absätzen und breit ausgehaltenen Tönen.

Marcello hat außerdem die Melodie zu drei Hexametern der homerischen Hymne an Demeter herausgegeben. Die meisten dieser Reste antiker Musik werden für unecht erklärt.

[1] „Aristoxenus' von Tarent Melik und Rhythmik des klassischen Hellenentums — übersetzt und erläutert durch R. Westphal“ (Leipzig, A. Abel 1883). Interessant sind in diesem Buche die Parallelen, welche Westphal zwischen den griechischen Rhythmikern und Sebast. Bach zieht. Westphal meint: „Vom Melos erhielt Bach ein kleinstes Bewußtsein und die rhythmischen Gesetze, so streng er sie instinktiv auch einhielt, seien ihm schwerlich ins Bewußtsein getreten. Ferner sagt dieser in Selbstzufriedenheit sich verlierende Schriftsteller: „Bei Bachs Nachfolgern war der edle Götterfunke des Rhythmus ebenso mächtig, wie bei Bach, bei Mozart, Beethoven und allen den späteren bis auf den heutigen Tag, aber auch bei ihnen unbewußt.“

[2] Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité par Fr. Aug. Gevaert. Gand. I. Band 1875, II. Band 1881.

[3] Mesomedes war ein Freigelassener des Kaisers Hadrian, bei welchem er sehr beliebt war, weil er den schönen Liebling desselben, Antinous, durch ein Gedicht gefeiert hat.

Da aber erwiesen ist, daß die Hymnen an Kalliope, Helios und Nemesis aus dem zweiten Jahrhunderte n. Chr. stammen, so bleiben sie gleichwohl ihres Alters wegen nicht ohne Interesse.

Auch von griechischen instrumentalen Kompositionen blieb wenig übrig. Bellermann gab einige Aulosmelodien heraus, welche, wie es scheint, die traurigen Reste einer Art Flötenschule für Anfänger sind.

Der Hymnus des Mesomedes an den Sonnengott lautet:



Die beifolgende Hymne von Pindar, rhythmisiert von Westphal und von Karl Lang nicht im Stile der griechischen Musik, sondern ganz modern harmonisiert, läßt gleichfalls keine hohe Meinung von dem melischen Reize griechischer Gesänge aufkommen:





* * *

Mehr musikalische Erquickung und gewiß auch einen Nachklang des altgriechischen Volksgesanges findet man in den neugriechischen Volksweisen. Unverfälscht begegnet man der Herbigkeit der hyperdorischen Tonart im folgenden, auch rhythmisch reizvollen Volksliede der Neugriechen:





Wenn Eduard Engel in seinem geistvollen Buche: „Griechische Frühlingstage“ (Jena 1887) von endlosen, durch Töne des Schluchzens unterbrochenen, näselnden, in bestimmten Noten nicht wiederzugebenden Recitativen in Moll spricht, welche von Soldaten gesungen wurden, so mag in diesem Soldatenliede ein musikalisches Erinnern an jene althellenischen Weisen nachgetönt haben, welche sich in Drittel- und Vierteltönen gefielen.

Die Neugriechen besitzen auch kurze Volksgedichte, ähnlich den vierzeiligen Liedchen der deutschen Alpenbewohner. Es duftet darin echte Poesie. So klagt ein Mädchen über die Untreue ihres Geliebten; die Verlassene kommt sich vor „wie ein dürrer Halm im Felde, wie eine verheerte, beraubte Stadt, wie eine öde Kirche“.

Mythische Luft weht uns aus folgendem Gedichte an, welches sich auf die Kämpfe der Griechen gegen die Türken bezieht: „Morgen liegst du schon im Grabe, — nicht scheint für dich die Sonne. Werde eine Wolke, Jannis mein, und teile schnell die Lüfte und du, mein kleiner Konstantin, o fliege wie die Schwalbe“.

Melancholisch wie der Inhalt dieses Gedichtes, ist auch folgende griechische Volksweise:





Ein poetischer Grundgedanke blüht in nachstehendem Liede:[1] „O wären Schlüssel meine Hände, aus schwerem Gold gegossen, auf daß ich öffne mir dein Herz, das ach! für mich verschlossen.“

Feinsinnig ist auch jenes Lied, in welchem bemerkt wird: „Die Vögel singen jetzt so süß ... sie wecken bald aus dem Schlaf die schöne Morgenröte.“

Gewisse Gedankenspitzen wiederholen sich in den Sinngedichten verschiedener Völker; so ist folgender Witz Gemeingut der meisten europäischen Volksstämme: „Wenn das ganze Weltmeer Tinte wäre, der Himmel voll Papier, wollt' ich beschreiben meinen Schmerz, nicht genüge thät es mir“.

In der beifolgenden neugriechischen Volksweise scheint auch ein altgriechischer Gesang nachzuhallen:

---

[1] Volksdichtungen nord- und südeuropäischer Völker alter und neuer Zeit. Neugriechische Volksgesänge II. Teil von Joh. M. Firmenich (Richarz. Berlin 1867).



Wenn die Enkel der alten Hellenen beim Fischen, Weiden und Mähen dichten, so kommt ihnen das Erbteil der trefflichen Anlagen ihrer Vorfahren und die Erinnerung an alte gute Vorbilder zu Statten. Wie prächtig ist z. B. das Volkslied: „Verrat“ [1]:

„Warum, mein Liebchen, sollt' ich dich nach Herzenslust nicht küssen?
Es war ja Nacht; wer sah es denn? Wer in der Welt kann's wissen?
Uns sahen Nacht und Dämmerung, uns sahen Mond und Sterne;
Ein Stern stieg in das Meer hinab, dem Meer verriet er's gern.
Das Ruder hört's vom Meer und eilt's, beim Schiffer anzubringen,
Den Schiffer hört man's in der Früh vor Liebchens Fenster singen.“

Auf die Neugriechen haben sich die musikalischen Anlagen ihrer berühmten Ahnen vererbt. Berggreen teilt außer den schon gebrachten Volksweisen auch die folgende mit, in welcher nicht bloß eine düstere Grundstimmung, sondern auch rhythmische Ursprünglichkeit fesseln:



[1] Neugriechische Volkslieder in Elissens „Thee- und Asphodelosblüten“.



Diese Volksweise ist gewiß alt und giebt treuer die Art wieder, in welcher Althellas gesungen hat, als etwa die Hymne an den Sonnengott in moderner Harmonisierung.

Wenn Isokrates sagt: „Der Beruf Griechenlands ist es gewesen, der Welt als Vorbild und Lehrer den Weg zu zeigen —", so ist dies in bezug auf bildende Kunst, aber nicht in Beziehung auf Musik zur Wahrheit geworden. Gleichwohl leuchtet aus dem Gesagten die hervorragende Kulturbedeutung der Tonkunst bei den Griechen ein. Die Tonsprache trat beim Verkehre der Hellenen mit den Göttern, bei öffentlichen Kundgebungen musischen Schaffens, bei allen großen Offenbarungen der Volksseele und bei jeder Erregung des Herzens in volle Geltung.

Die Tonkunst bei altitalischen Völkern.

Wenn gesagt wird, die römische Musik sei der Epilog der griechischen Tonkunst, so ist dies eine Worthülse, welcher der Kern der Thatsächlichkeit fehlt. Gar kein Volk blieb ohne ursprüngliche Entwickelung seiner musikalischen Naturanlagen und wenn auch die Römer von den ihnen geistig überlegenen Griechen sehr viel gelernt hatten, so entwickelte sich ihre Musik gleichwohl wie bei einem jeden anderen Volke selbständig, lange bevor das römische Reich von der hellenischen Kultur unterjocht worden war.

Daß sich die römische Musik zur griechischen Tonkunst so verhalten habe, wie Prosa zur Poesie, könnte bei der nüchternen Sinnesart der alten Römer eher vermutet werden. Allein mit solchen allgemeinen musikgeschichtlichen Andeutungen wird die Wahrheit im besten Falle nur gestreift und deshalb ist es auch da geraten, an der Hand litterarischer und kunsthistorischer Quellen mit sicheren Nachrichten über die Musikübung der altitalischen Völker zu rechnen.

Die Behauptung, daß die römische Musik eine Leibeigene oder eine Tochter der griechischen Tonkunst sei, ist ebenso unrichtig als die Annahme, daß alle religiösen Vorstellungen der Römer aus Hellas stammen. Die Götter latinischer und sabinischer Abkunft waren in ihrer Urgestalt den Griechen ganz unbekannt; sie waren Gönner der Hausherde und Förderer des Ackerbaus, sie waren Beschützer der Hirten und Bauern. Faunus Lupercus war ein Urgewächs im altitalischen Götterhain; er wehrte gütig die Wölfe von den Hürden ab und lebte in glücklicher Ehe mit der Wald- und Wiesengöttin Fauna, die gleichfalls rein italischer Abkunft war.

Später, als sich die römische Tapferkeit immer entschiedener in Thaten umsetzte, entwickelten sich die Kriegsgötter und zuletzt, als das römische Weltreich weite Grenzen umspannte, mehrte sich durch willige Aufnahme der Götter, welche in den eroberten Provinzen verehrt wurden, die Bewohnerschaft der römischen Tempel. Ovid hat sich geirrt, als er in seinen Fasten ohne Kenntnis des richtigen Sachverhaltes alle römischen Götter Griechen sein läßt.

Aehnlich steht es um die römische Musik; bei den religiösen Festen der altitalischen Völker wurden Hymnen gesungen, deren Tonfolgen musikalischer Eigenwuchs waren; dies galt zumal von den Sabinern, Oskern, Latinern und Etruskern, die ihre heimischen Sondergötter verehrten, welche indigetes im Gegensatze zu den Göttern aus der Fremde (novensiles) hießen; die letzteren wurden erst bei der immer weiter vordringenden Weltherrschaft der Römer in deren kommunistische Göttergemeinschaft eingeschlossen.

Wollten die Römer die Götter besonders günstig stimmen, so gaben sie ihnen ein

Festmahl, bei welchem es an Gesang und an Instrumentalmusik nicht fehlte. Einem Rate der sybillinischen Bücher folgend, legte man die Statuen der Götter auf Polster und setzte ihnen auf einem Tische Speisen vor. Bei einem solchen Opfermahle (lectisternium) wurde immer eine männliche und eine weibliche Gottheit auf denselben Polster niedergelassen und zwar: Jupiter und Juno, Neptun und Minerva, Mars und Venus, Apollo und Diana[1], Vulkan und Vesta, Merkur und Ceres. Diese zwölf Hauptgötter (consentes) wurden zur Zeit von Kriegen, Pest und Hungersnot neun Tage hindurch bewirtet und um Hilfe angefleht.

Der Zug der frommen Städter und Landbewohner bewegte sich in solcher Zeit der Drangsal von Tempel zu Tempel und wurde durch drei Chöre von je neun Jungfrauen eröffnet, die einen Lobgesang an die Juno Regina vortrugen, während den Sängerinnen zwei Standbilder dieser Göttin nachgeführt wurden. Es beruhigte nämlich die Herzen der Gläubigen, wenn der angerufene Gott persönlich die Gebete und Hymnen anhörte, wenn auch nur als Statue. Nicht ohne kindliche Zuversicht sagt Censorinus: „Wenn die Musik den Göttern nicht angenehm wäre, würde man gewiß keine Flöte bei den Gebeten gebrauchen, welche an die Himmlischen gerichtet werden.“ Censorinus meinte wohl, daß die Götter durch Blitz und Donner, durch Seuchen und Erdbeben die musikalische Verehrung ablehnen würden, wenn sie ihnen nicht nach Sinne wäre. Proclus meldet denn auch, daß die Vorhalle des Tempels mit Tonkünstlern besetzt war, welche beim Gottesdienste zur Flötenbegleitung sangen. Maximus von Tyrus nennt auch die Musik „eine Freundin der Tempel“ und „eine Gefährtin der Opfer“.

Frauen und Mädchen begleiteten mit gelöstem Haar und bloßfüssig den Bittumzug und auf dem Forum angelangt, führten sie einen religiösen Tanz auf, wobei sie sangen und mit dem Fuße den Takt schlugen. Im Tempel der Juno wurden hierauf zwei weiße Kühe geopfert; während der Opferhandlung hat ein Flötenspieler die feierlichen Melodien zum Preise der Göttin begleitet.

Die praktischen Römer ließen der Anrufung eines bestimmten Gottes Gebete an alle übrigen Götter folgen, und um bei der großen Menge und Verschiedenheit der Gottheiten gegen eine derselben nicht unartig zu sein, nahmen sie klugerweise in die Gebetsformel den Zusatz auf: — „oder wie du sonst heißen magst.“[2]

Der Priester pflegte die Götter zu freundlicher Annahme des Opferbratens einzuladen, umschritt die Bildsäule des Gottes, warf ihr mit der Hand Küsse zu, sang eine Hymne zu Ehren des Janus, der Vesta und der anderen Götter, verneigte sich gegen die Anwesenden, legte den rechten Zeigefinger an den Mund, setzte sich nieder und nach einem Weinguß entließ er mit dem gesungenen Anrufe: „Man kann gehen!“[3] die frommen Anwesenden.

Zu den Besonderheiten des Verkehrs zwischen Göttern und Römern gehörte jener feierliche Anruf, welcher im Sprechgesange vorgetragen wurde, um die römischen Götter aus einer belagerten Stadt hinauszuschmeicheln. Macrobius teilt uns ein solches Beschwörungsgedicht mit, das also beginnt: „Sei es ein Gott oder eine Göttin, unter welcher Volk und Stadt der Karthager stehen, — sei es jene Gottheit, die ganz besonders die Obhut dieser Stadt und dieses Volkes übernommen hat, — ich bitte sie um die Huld, von den Karthagern zu scheiden, ihre Tempel, Heiligtümer und die Stadt selbst zu verlassen und nach Rom zu kommen.“

Die Willigkeit der Götter, diesen Wunsch zu erfüllen, wurde mit der Aufrichtung eines Tempels und durch Spiele belohnt. Man sieht daraus, daß die Römer ihre eigene Unterhaltungssucht und Schaulust auch den Göttern zuschrieben, welchen nicht nur Andacht, sondern auch Vergnügen versprochen wurde, wenn sie Menschen in liebenswürdiger Weise ihr Wohlwollen bezeugen. Macrobius hat auch die Formel der Verfluchung eines feind-

[1] Janus war der Sonnengott der alten Latiner und Jana (Diana war zusammengezogen aus Dea Jana) war die Mondgöttin.

[2] Unbekannte Götter wurden von den Römern auch mit der Formel: „Magst du ein Gott oder eine Göttin, eine Frau oder ein Mann (sive femina, sive mas) sein“ — oder mit den Worten: „Wer immer du sein magst!“ (quisquis es!) — angerufen.

[3] Der Anruf der römischen Priester: „Illicet!“ oder „Ire licet!“ gemahnt an die gesungene Formel: „Ite, missa est!“ am Schlusse der katholischen Messe.

lichen Staates und Volkes mitgeteilt, welche von einem Diktator oder Imperator halb gesungen, halb gesprochen wurde.

In Rom wurden in jedem Monate einige religiöse Feste gefeiert; die wichtigeren dauerten mehrere Tage und kein Fest ging ohne Musik und Tanz vorüber. Bei vielen dieser Feste, über welche griechische und lateinische Geschichtschreiber ausführlichen Aufschluß geben, fallen Einzelheiten auf, die sich bis auf unsere Zeit herab erhalten haben. So waren die im Dezember gefeierten Saturnalien wie bei uns Weihnachten ein Fest der Freude, an welchem Kinder und Erwachsene mit Geschenken beteilt wurden. Die Saturnalien wurden in Rom zur Erinnerung an das „goldene Zeitalter“, an die naturschlichte Lebensführung während der Regierung des latinischen Königs Saturnus, an die vormalige bürgerliche Freiheit und Gleichheit gefeiert.

Es wurden deshalb in jener Dezemberwoche, welche dem Saturnusfeste gewidmet war, selbst Gefangenen die Fesseln abgenommen; niemand durfte bestraft werden, die Sklaven konnten sich frei bewegen und wurden bei einem Festmahle von ihren Herrn zum Andenken an jene Zeit bedient, in welcher alle Menschen gleiche Rechte besaßen. Solche Spuren menschlichen Gemeinsinns, edler Humanität sind der schönste Schmuck religiöser Feste, weil sie reinen Antrieben der Sittlichkeit, der selbstlosen Menschenliebe und dem Mitleid entsprießen.

Im Saturnustempel zu Rom wurde während dieser hohen Zeit der Liebe und Menschengleichheit ein öffentliches Gastmahl auf Staatskosten gegeben; die reichen Römer hielten offene Tafel für ihre Klienten, welchen Speisen vom Nachtische, sowie Geschenke mitgegeben wurden. Ritter, Senatoren und Magistratspersonen trugen während der Saturnalien nicht Togen, sondern gingen im einfachen Hauskleid, mit einer Sklavenhaube und mit geschwärzten Gesichtern herum, um damit die äußeren Abzeichen der Standesunterschiede für die Tage des Gleichheitsfestes fernzuhalten.

Selbst der ärmste Bürger beschenkte seinen Patron während der Saturnalien mit bunten Wachskerzen, wie man sie noch heute auf den Weihnachtsbaum hängt, oder mit Kränzen. Der reiche Römer bezahlte bei diesem Feste der Liebe und menschlichen Erbarmens die Schulden und den Mietzins seiner Schützlinge und anderer Armen. Sklaven aßen am Tische des Herrn und das Hauptgericht war die sogenannte „trojanische Sau“, welche mit Würsten und mit kleinem Geflügel angefüllt war. Bei den Festgelagen, Zirkusspielen und Fechterkämpfen, welche mit den Saturnalien verbunden waren, durften Gesang und Instrumentalmusik nicht vermißt werden.

Wie jetzt zu Weihnachten Kinder mit Spielsachen beteilt werden, so wurden auch in Rom während des Saturnusfestes Kinder mit Puppen und mit kleinen, meist bemalten Figuren von Göttern, Menschen und Tieren, sowie mit Früchten aus Thon oder aus Teig beschenkt, welcher aus Weizenmehl, Honig und Anis bestand und unserem Lebkuchen nicht unähnlich gewesen sein mag.

Da Saturnus ein unterirdischer Gott war, so wurden ihm als Sühnopfer vierundzwanzig Binsenpuppen in menschlicher Gestalt in den Tiber geworfen, zur Erinnerung an vergangene Zeiten, in welchen man über sechzig Jahre alte Leute in den Fluß herabgestürzt hat.

Eine andere religiöse Feier, bei welcher gesungen und getanzt wurde, war das Fest der Arvalbrüder. Diese Priesterschaft weihte ihre Andacht der Göttin Dea Dia, deren Statue am ersten Festtage gesalbt und geschmückt wurde, worauf ihr Brot, Wein und Weihrauch geopfert wurden. Den Arvalen wurde von Staatswegen ein großer Schmaus zugedacht oder es wurde ihnen, wenn sie auf die Tafelgenüsse verzichteten, eine Ablösungssumme von hundert Denaren übergeben.

Wie es noch jetzt in katholischen Kirchen Sitte ist, wurde im Gotteshause unter den frommen Anwesenden eine Geldsammlung veranstaltet und deren Ertrag auf den Altar niedergelegt. Die römischen Arvalmönche sammelten die ihnen gespendeten Feldfrüchte mit Hilfe von Dienern ab und zogen sich hierauf in den Tempel zurück, dessen Pforten hinter ihnen geschlossen wurden; — man hörte nur den Gesang und die taktgerechten Fußtritte während eines heiligen Tanzes heraus. Das von ihnen gesungene Lied war in einer sehr altertümlichen, schwer zu verstehenden Sprache verfaßt.

Die Brüderschaft der Arvalen segnete auch im Frühjahre beim Feste der Ambarvalien (Flurumwandlung) unter Absingen von Gebeten und unter Opfern die Felder

ein. Ein Wechselgesang der Ackerbrüder ist im Texte erhalten, welcher auf zwei im Jahre 1778 unter Papst Pius VI. zu Rom ausgegrabenen Marmortafeln vom Jahre 218 n. Chr. verzeichnet gefunden wurde. In dieser Hymne werden die Laren um Hilfe angegangen; Mars wird ersucht, nicht mehr Sterben und Verderben zu verbreiten, sondern sich für satt zu halten und die Schutzgötter (Semonen) werden gleichfalls um Wohlwollen gebeten.[1] Ein Anruf an die Brüder ermahnt diese, die Sprünge im Andachtstanze richtig auszuführen.

Eine andere uralte Gesangsformel der Arvalbrüder verspricht, dem hochverdienten Herkules Kinder zu opfern. Von den altitalischen Zauberformeln, welche gegen Krankheiten, zur Abhaltung des Regens oder zur Zerstörung der Saaten des Nachbars abgesungen wurden, ist wenig erhalten.

Ein Fest, zu dessen hellsten Punkten Musik und ein reiches Mahl gehörten, waren die Palilia, welche dem Herdengotte Pales im Interesse des guten Gedeihens der Haustiere am 21. April gewidmet wurden. Bei diesem Feste waltete der Pontifex Maximus selbst seines geistlichen Amtes und fromme Viehwirte reinigten und entsühnten ihren Leib mit der Asche verbrannter Opferkälber, welche aus der Vorhalle des Vestatempels geholt wurde, sowie mit dem Blute geopferter Pferde. Die Viehzüchter sprangen über brennendes Bohnenstroh, ließen sich mit Wasser besprengen und ihr Haus, sowie ihren Stall ausräuchern. Damit war die Reinigung durch Feuer und Wasser ausgeführt und das so gesäuberte Menschenherz konnte sich musikalischen und Tafel-Freuden hingeben.

Mit heiligen Gesängen feierten die Vestalinnen das Fest ihrer Göttin, welcher von frommen Familien zur Erinnerung an die vormalige einfache Häuslichkeit Speisen von einem kargen Mahle geschickt wurden. Frauen durften an dem Festtage in jenen Tempelraum vordringen, in welchem der Altar mit dem ewigen Feuer stand. Der Tag der heiligen Vesta war auch ein Festtag für Müller und Bäcker, welche unter Flöten- und Trompetenschall mit ihren bekränzten Eseln die Stadt durchzogen.

Die Vestalinnen gingen in der Ergebenheit für ihre Pflegegöttin so weit, daß sie selbst den Kehricht des Vestatempels für etwas Erlesenes hielten und dafür sorgten, daß er sich mit dem profanen Straßenkote nicht vermische; sie warfen deshalb diesen heiligen Kehricht am Abhange des Kapitols in ein verschlossenes Gäßchen und mit dieser That der Pietät schloß das Vestafest.

Vestalin zu sein, war übrigens schwer genug; schenkte sie ihr Herz einem Manne, so mußte sie sterben, — ließ sie das heilige Feuer verlöschen, so drohten ihr von der Hand des Pontifex Maximus Rutenstreiche. Dagegen schützte einer Vestalin Begleitung gegen Verhaftung, ihre Fürbitte brachte Angeklagten Begnadigung, zur Hinrichtung Geführten Rettung.

Es wurde bereits erwähnt, daß, je weiter sich die Kreise der römischen Weltherrschaft ausdehnten, desto mehr Götter in den Glauben der Römer einzogen. Eine Zeitlang war die ägyptische Isis in Rom Modegöttin; sie war Beschützerin der Schifffahrt und ihr Bild wurde in feierlichem Aufzuge nach Ostia gebracht, wenn es galt, ein Getreideschiff einzuweihen. Im Isistempel zu Rom wurde am Prozessionstage in der ersten Morgenstunde bei Flötenklang ein Lied gesungen. Dieses Morgenständchen wurde von einem Vorsänger mit einem langen Stab dirigiert und von Priestern und Tempeldienern vorgetragen, welche bis unter die Brust entblößt waren. Hierauf betrat ein Erzpriester die oberste Stufe der Tempeltreppe und verkündete im Sprechgesange, die Göttin sei aufgestanden und habe das Lied der Gemeinde huldvoll angehört; dann wurde eine silberne, mit heiligem Nilwasser gefüllte Hydria erhoben und zur Anbetung den Versammelten hingehalten.

Der heilige Wasserkrug wurde vom Priester nicht unmittelbar mit den Händen, sondern mit Linnen angefaßt, wie auch jetzt bei Messen der Katholiken die Monstranz vom Priester nur mit einem Seidentuche berührt wird. In dem Augenblicke, in welchem die Monstranz mit Nilwasser der frommen Menge gezeigt wurde, ließen die Priester die metallnen Isisklappern (sistra) rasseln.

---

[1] Nach der gründlichen Abhandlung von Georges Edon, welche unter dem Titel: „Restitution et nouvelle interprétation du chant dit des frères arvales" in Paris 1882 erschienen ist, sagt die Hymne in der Hauptsache folgendes: „Ihr Laren seid uns gewogen! Ihr Manen unserer Väter kommt herbeigeflogen! O Schatten seid uns gnädig!"

Die Römer wollten auch bei ihren Andachtsfesten unterhalten sein und die Isisprozession wurde deshalb durch einige Possenreißer eröffnet, welche als kokette Frauen, als selbstgefällige Gecken oder als verdrießliche ziegenbärtige Philosophen vermummt waren. Sehr unterhaltend fand die isisergebene Schar mitunter einen zahmen Bären, welcher als vornehme Dame in einem Tragsessel saß, oder einen Affen, welcher als Ganymed eine goldene Schale mit der Pfote hielt, oder einen Esel mit angeklebten Fittigen, welcher den Pegasus vorstellen sollte.

Vom Possierlichen zum Würdigen und Ernsthaften war auch bei dieser Prozession nur ein Schritt, denn dem langohrigen Pegasus folgten Personen mit Fackeln, Lampen, Wachskerzen und ein Chor von weißgekleideten Jünglingen, welche unter Begleitung von Flöten und Querpfeifen mit ihren frischen Stimmen ein Lied absangen. Diesem Sängerchor schloßen sich Priester und Priesterinnen mit ehernen, silbernen und goldenen Klappern, sowie die Göttin Isis in Gestalt einer Kuh an.

Nach der Einweihung des Getreideschiffes bewegte sich der Zug von der Hafenstadt Ostia zurück nach Rom; die Füße des silbernen Standbildes der Göttin wurden geküßt und dann wurde mit leiser Stimme ein Schlummerlied gesungen, weil die am Festtage stark in Anspruch genommene Göttin für schlafbedürftig gehalten wurde.

In der Kaiserzeit fanden bekanntlich manche asiatische Götter gastfreundliche Aufnahme in Rom; darunter die phrygische „Große Göttermutter“ oder Kybele, welche der römischen Ops gleichgesetzt wurde. Es wurde den phrygischen Priestern erlaubt, mit Trompeten und Pauken Umzüge in der Stadt zu halten, griechische Hymnen zu singen und von den teilnahmsvollen Zuschauern Gaben einzusammeln.

Diese Priester, Galli genannt, pflegten durch aufreizende Gesänge, sowie durch Flötenklang, Handpauken- und Beckenschall ihre Zuhörer in eine religiöse Raserei zu versetzen, deren Ergebnisse besser unbeschrieben bleiben. Die neuen Verehrer der Göttin Kybele und ihres Lieblings Attis trieben sich in Italien herum, ließen ihr Kommen in Städten und in Dörfern durch Tusche eines Schlangenhornes ankündigen und beim Schalle von Pfeifen, Becken und Holzklappern drehten sie sich mit gesenktem Kopfe im wilden Tanze, verwundeten sich mit Schwertern, weil angeblich ihre Sünden eine Züchtigung verdienen und der Schluß dieser religiösen Gaukelei war das Absammeln von Geschenken für die „Liebe Frau“ Kybele. Für die strengen Bußübungen entschädigten sich die Verehrer der idäischen Großen Mutter durch Ausschweifungen.

Auf einem römischen Relief vom Jahre 255 n. Chr. sieht man die Kybele auf einem Wagen von Löwen gezogen, ein Tympanon in der Hand. Attis, ihr Günstling, lehnt sich hinter ihr an die heilige Fichte, auf welcher eine Rohrpfeife, Glocken und Cymbeln hängen.

Auf einem anderen Relief (im Kapitol) ist der Erzpriester der Kybele dargestellt, welcher eine phrygische Flöte mit einem geraden und mit einem gekrümmten Rohre, Schallbecken und eine Handpauke, also Lärminstrumente trägt, welche den entsetzlichen Formen des fanatischen Kybelekultus entsprachen. Je mehr Lärm gemacht wurde, desto weniger wurde das Wehklagen der sich selbst Verstümmelnden vernommen.

Neben der idäischen Göttermutter wurde in Rom auch der phrygische Gott Sabazius musikalisch verehrt; er war eine Art Erlöser von allen Uebeln und die Priester der Kybele, Virtuosen im Brandschatzen, sammelten auch für die Hilfe dieses Heilandes unter Tanz und wilder Musik Honorare ein; — die mohamedanischen Derwische sind unmittelbare Abkömmlinge dieser Priester, welche wie viele andere Götterdiener von den Zinsen des großen Dummheitskapitals lebten, das bei ungebildeten Menschen angelegt ist.

Sehr bedeutsam ist das Wandgemälde in einem römischen Columbarium, welches eine Scene aus dem Leben der Bettelmönche im Dienste der Kybele, der Metragyrten, anschaulich darstellt. Die letzteren zogen mit dem Bilde der Göttin umher, zeigten dasselbe dem Volke unter ungestümen Tanzbewegungen und versicherten, daß ihnen von der Gottheit die Macht verliehen wurde, Krankheiten zu heilen und Sünden zu vergeben. Auch pflegten sie Tiere mit sich zu führen, welche das Götterbild zogen und Beweise ihrer Gelehrigkeit bei Gaukeleien liefern mußten. Mit Vorliebe wurde das Leibtier der Kybele, der Löwe, für diesen Zweck abgerichtet. Das Wandbild zeigt denn die Bettelpriester der Kybele, welche Glauben und Geschäft so harmonisch zusammenklingen ließen; sie tanzen

um die kleinasiatische Göttin nach den Tönen einer Doppelflöte. Einer der geschäftskundigen Mönche sammelt Almosen in seinen vorgehaltenen Hut und sichert den Spendern von Geldgeschenken den Dank des Himmels zu, indem er die Hand hebt und zum Himmel emporblickt; diesem geistlichen Betteln bei Musik und Tanz assistiert der gezähmte Löwe der Kybele.

* * *

Ein Kultus, welcher außerdem in Rom geduldet wurde, war jener der comanischen Göttin, welche gleichfalls aus Asien kam und der römischen Kriegsgöttin Bellona gleichgehalten wurde. Die Formen der Verehrung dieser Göttin waren entsetzlich genug und dementsprechend war auch die mit dem Kultus derselben verbundene Musik rauh.

Die kappadocischen Priester und Priesterinnen der comanischen Göttin durchzogen in schwarzen Gewändern, das Haupt mit einem Schaffell verhüllt, die Stadt und verwundeten sich mit einem Doppelbeile an den Armen, tranken ihr eigenes Blut unter Pauken- und Trompetenschall und weissagten dann, wenn man sie belohnte.

Beim römischen Florafeste übernahm die Musik keine würdige Rolle; es wurde allerdings bei den Floraspielen (ludi Florae), welche vom 28. April bis zum 3. Mai dauerten, der Blumen- und Frühlingsgöttin zu Ehren viel gesungen; allein die Lieder, welche von Blumenmädchen bei bacchischen Gelagen angestimmt wurden, hatten mit den keuschen Hymnen der Vestalinnen nichts gemein.



XLI. Bacchische Scene. Sargrelief.

Bei den zuchtlosen Bacchanalien, welche durch einen Senatsbeschluß streng verboten wurden, hat man mehr aufregenden Lärm als Musik gemacht. Die Lieder der als Mainaden verkleideten Mädchen und Frauen vertrugen ihres Inhaltes wegen keine andere Begleitung, als jene von Metallbecken und Handtrommeln.

Weigerten sich anständige Mädchen und Jünglinge, dem bacchischen Mysterienbunde den Eid der Verschwiegenheit zu leisten und an den Ausschweifungen desselben teilzunehmen, so wurden sie gewaltsam getötet und ihre Rufe der Verzweiflung durch das Getöse von Pauken und Schallbecken gedeckt, wie Livius erzählt. Die Religion lieferte da nur den Vorwand zu Scham- und Ruchlosigkeiten und die Namen der Götter wurden eitel genannt, wenn es von den Opfern des Lasters hieß: „Die Götter haben sie uns entrückt!“

Da die immer dem Nützlichen nachgehenden Römer für alle ihre Interessen Sondergötter besaßen, so fehlte auch den Mysterien des Bacchus, welche zuerst durch einen griechischen Opferpriester und Weissager in Etrurien Eingang gefunden und von hier sich über ganz Italien verbreitet hatten, nicht ein besonderes Schutzwesen, welches man die Göttin Stimula nannte. Selbst diese Göttin sittlicher Unsauberkeit erhielt, um sie günstig zu stimmen, ihren Dienst, welchem üppige Mahlzeiten und unmäßiger Weingenuß folgten.

Die Frauen und Mädchen liefen, nachdem sie bei ihrer Bacchusandacht dem Weine stark zugesprochen hatten, in der Tracht von Bacchantinnen mit gelöstem Haar und mit brennenden Fackeln an den Tiber, tauchten, muntere Lieder singend, die mit Schwefel und Kalk übertünchten Fackeln ins Wasser und zogen sie in voller Lohe wieder heraus.

Der oberste Grundsatz dieses unzüchtigen Geheimbundes empfahl es auch, nichts für Sünde zu halten. Als eine Sklavin das Treiben der Bacchusmysterien verraten hatte, wurden siebentausend Mitglieder dieses Vereins ihrer Schamlosigkeiten wegen verhaftet und die meisten wurden hingerichtet.

Die Römer schmückten mit Vorliebe ihre Marmorsärge mit Reliefs bacchischer Scenen, wie die Abbildung Nr. XLI (S. 256) darstellt. Vielleicht zur Erinnerung an die Feste der dionysischen Mysterien oder im Sinne der griechischen Mythologie deshalb, weil Dionysos-Jacchos als Gott der Unterwelt verehrt wurde.

Eine ganze Reihe auf italischem Boden gefundener Gefäßbilder veranschaulicht einzelne Kundgebungen der sonderbaren Bacchusandacht; — eines dieser Gemälde stellt Frauen dar, welche die Leiche eines schönen Jünglings, des Opfers seiner Keuschheit, teilnahmsvoll betrachten.

* * *

Ein religiöses Fest mit Musik und Gesang waren auch die Matronalia, ein großer Feiertag der Hausfrauen, an welchem sie der Juno Lucina auf dem Esquilinus Opfer darbrachten, von ihren Ehemännern Geschenke erhielten und ihren Sklavinnen ein Gastmahl gaben, bei welchem sie dieselben selbst bedienten. Die Salier hatten an diesem Festtage, am 1. März, beim Schalle von Flöten und Trompeten ihre Waffentänze aufzuführen.

Im Monate März dauerte fünf Tage lang auch ein Minerva-, Kinder- und Handwerkerfest, welches den Namen Quinquatrus führte. Die Schulkinder hatten während dieser Tage Ferien und überbrachten ihren Lehrern das Schulgeld (Minerval), von welchem ein Teil der Göttin der Schulweisheit gewidmet wurde. Der Minerva brachte man in ihrem Tempel auf dem Aventinus ein unblutiges Opfer, welches in einem Kuchen bestand. Wieder waren es die Salier, welche der Kriegsgöttin zur Freude in Gegenwart der Pontifices ihre Waffentänze aufführten; außerdem wurden Fechterspiele abgehalten und der letzte Festtag gehörte gar musikalischen Instrumenten, Flöten und Trompeten, welche nach einem Lammopfer durch eigens dazu bestellte Priester, feierlich gereinigt und zum heiligen Dienste geweiht wurden; diese Feier stand insofern in naher Beziehung zur Minerva, als die letztere bei den Römern gleichfalls für die Erfinderin der Flöten und Trompeten galt. Der Tag der Instrumentenweihe hieß Tubilustrium.[1]

Jene Flötenspieler, welche die Auszeichnung genossen, im Dienste der Götter bei den Opfern auf ihrem Tonzeug blasen zu dürfen, begingen alljährlich ein drei Tage dauerndes geräuschvolles Fest, die Quinquatrus minores. Es bildeten nämlich die aus Etrurien stammenden Tibicines eine besondere Zunft, welche auf Staatskosten verpflegt wurde und das Vorrecht genoß, im Tempel des kapitolinischen Jupiter ihre Festschmäuse zu halten.

Im Jahre 309 v. Chr. wurde ihnen das kostbare Vorrecht, bei Festopfern im Jupitertempel bewirtet zu werden, durch Censoren entzogen. Daraufhin beschlossen sie einen regelrechten Ausstand und wanderten von Rom nach Tibur aus; man hat an die streikenden Flötisten eine feierliche Gesandtschaft abgeordnet; die Beleidigten verharrten im Ausstande

Die Tiburtiner besiegten nun die trotzigen Flötenspieler durch eine List; sie kannten die Vorliebe musikalischer Kehlen für den Wein, gaben den Ausständlern viel davon und brachten sie während ihres Rausches auf Wägen nach dem Forum. Die Flötisten erhielten ihr schönes Privilegium, am heiligen Tische Jupiters auf Staatsunkosten schmausen zu dürfen, abermals und dazu die wertvolle Erlaubnis, alljährlich vom 13. bis 15. Juni ein Fest mit vielen Freiheiten zu feiern; sie zogen, maskiert und gewöhnlich in langen Frauengewändern, alte Lieder singend, zum Tempel der Minerva, ihrer göttlichen Schutzfrau.

Am Neujahrstage wurde ein politisch-religiöses Fest gefeiert; der politische Teil desselben gehörte dem sein Amt antretenden Konsul, der religiöse dem Gotte Janus und dem kapitolinischen Jupiter, welchen an diesem Tage besonders geopfert wurde. Aus allen Werkstätten hörte man an diesem Tage das Geräusch von Werkzeugen und Töne von

[1] Sieh darüber: „Hellas und Rom von Dr. Alb. Forbiger. I. Abteilung. Rom im Zeitalter der Antonine.“ Drei Bände. Leipzig 1872.

Musikinstrumenten, weil es alter Brauch war, am Neujahrstage, wenn auch nur für kurze Zeit, etwas von seinen gewöhnlichen Geschäften zu verrichten, um sich dadurch einen günstigen Arbeitserfolg fürs ganze Jahr zu sichern.

Am Morgen des ersten Jahrestages erfreute man sich durch Glückwünsche und Spenden; selbst der Kaiser wurde von kleinen Leuten mit unansehnlichen Geschenken bedacht, weil dies Gegengeschenke nach sich zog. Man beteilte sich mit vergoldeten Datteln, mit Feigen oder Damascener Pflaumen in Thondüten, mit Lampen und mit Distichen.

Den Zug der neuen Konsuln zum Kapitol begleiteten Ritter in ihrer weiß und purpurrot gestreiften Trabea, weiße Opferstiere mit vergoldeten Hörnern, Lictoren und Flötenbläser. Im Jupitertempel angelangt, nahmen die Konsuln die Prüfung der Opferstiere vor und sprachen dem Priester die Gebetformel für das Wohl des Staates, sowie das übliche Gelöbnis unter dem Klange der Flöten nach.

Dann gaben die neuen Konsuln auf dem Kapitol ein Gastmahl und ließen unter das Volk Silber- und Goldmünzen, sowie Anweisungen auf den Empfang von Kleidern, Speisen, Schmucksachen, Hausrat und Haustiere, ja selbst von Sklaven verteilen. Daß das Festmahl der Konsuln auf dem Kapitol nicht ohne Musik vorüberging, ist selbstverständlich. In den meisten Familien wurde am Neujahrstage stark getafelt und man gab der Neujahrsfreude durch Gesang und Instrumentalmusik Ausdruck.

* * *

Das kriegerische Volk der Römer betete seine Tapferkeit im Mars an, welchem die ältesten Hymnen der Latiner galten; — schon unter Numa Pompilius wurden sie feierlich gesungen und zwar von zwölf Priestern, die dem Mars zur Freude auch Waffentänze aufführten. Sie hießen bekanntlich Salier. Numa war ein Frauen- und Musikverehrer; er schätzte die kluge Egeria als seine politische Ratgeberin und setzte eine Vertreterin des zarten Geschlechtes als Lehrmeisterin des Flötenspiels ein.

Ein jedes öffentliche Fest, bei welchem der alte Priesterverband der Salier mitgewirkt hat, gewann dadurch an Zugkraft und Ansehen. Der Kultus der Römer nahm nämlich immer darauf Bedacht, daß der Menge ein fesselndes Schauspiel geboten werde; es sollten sich die Götter durch die Form der Verehrung den Gläubigen in angenehme Erinnerung bringen. Die Salier waren die vornehmste Priesterklasse, welche bei ihren Aufzügen Tänze in schmucken Helmen, Brustpanzern und in ehernen Gürteln, mit Speeren, Schwertern und mit heiligen Schilden aufführten, während sie einen Vortänzer und Vorsänger zur Seite hatten; sie sangen Lieder, indem sie reigten und schlugen mit Lanzen den Takt auf die Schilde. Ein Musikchor begleitete die Salier, während sie die Stadt durchtanzten, worauf sie ein üppiges Festmahl einnahmen, denn ihre Art, andächtig zu sein, war erschöpfend.

Die Lieder, welche die Salier sangen (axamenta), waren uralt und in einer schwerverständlichen Sprache im saturninischen Versmaß verfaßt; sie enthielten Anrufe an Mars, an die Schutzgötter Rom's: Janus, Jupiter, Juno und Minerva; später wurden die Kaiser und deren Familien in den Hymnen der Salier der göttlichen Rücksicht besonders empfohlen.

Wurde in Anwesenheit dieser patrizischen Priester vom Pontifex maximus den Göttern ein Opfer dargebracht, so nahmen an demselben salische Jungfrauen teil, welche, Helme auf dem Haupte, im Kriegergewande Hymnen sangen. Die Salier hüpften vor- und rückwärts, bald in geschlossenen Reihen, bald geteilt, alljährlich auch am 15. März, am Tage der Mamuralia, um Erntesegen zu erflehen.

Ein Mann, mit dicken Fellen umhangen, Mamurus genannt, begleitete den Umzug und wurde mit langen weißen Stäben zum Schein geschlagen, was er sich ruhig gefallen ließ. Es sollte dies andeuten, daß der Gott, welchen er vertrat wenn auch angegriffen, der Schutz und Hort der Stadt bleiben wolle; der Schirmgott Mamurus wurde auch in Liedern gepriesen.

Eine andere aristokratische Priesterklasse waren die Sodales Augustales, welche den Kult der zu Göttern beförderten römischen Kaiser zu besorgen hatten; ihre Genossenschaft bestand aus 21 Mitgliedern, die aus den erlesensten Männern des Staates

durchs Los gewählt wurden. Eine jede kaiserliche Familie besaß einen besonderen Oberpriester (flamen)[1], welcher in einem besonderen Tempel dem Gottkaiser zu opfern hatte, — eine Wohldienerei, welche die ohnehin sehr dehnsamen religiösen Gefühle der Römer und das Ansehen der Götter kaum kräftigen konnte.[1]

Gesungen und musiziert wurde auch bei jener feierlichen Verrichtung, durch welche ein verstorbener Kaiser den Göttern angereiht wurde (consecratio). Der Senat beschloß zuerst die Vergöttlichung eines Monarchen, worauf das Abbild des Verblichenen in kostbaren Gewändern mit einer Wachsmaske auf dem kunstvoll geschnitzten Ruhebette von Elfenbein unter dem Eingange des Palastes ausgestellt wurde. Neben diesem mit goldgestickten Purpurdecken belegten Krankenbette saßen eine ganze Woche lang Senatoren in schwarzen Togen neben weißgekleideten Frauen und Töchtern der vornehmsten Würdenträger des Staates.

Einen possenhaften Eindruck mußte es machen, wenn sieben Tage hindurch die Aerzte zum Lager des Kaisers traten, dessen bleiches Wachsbild einen Kranken vorstellen sollte. Die Aerzte meldeten von Zeit zu Zeit, daß es mit Sr. Majestät ziemlich schlecht stehe; endlich erklärten sie, der Kaiser sei gestorben, worauf das Wachsbild des Monarchen von den vornehmsten Mitgliedern des Ritterstandes auf ein hohes Gerüst getragen wurde. Nach Herodianus, welcher den Hergang bei einer Apotheose des Kaisers schildert, stand auf einer Seite des Gerüstes ein Chor vornehmer Knaben, auf der anderen ein Chor angesehener Frauen, welche Lob- und Trauergesänge auf den Verstorbenen „bald in feierlicher, bald in klagender Melodie absangen“. Die Bahre mit dem Wachsbilde des Kaisers wurde nach dem zweiten Stockwerk des Trauergerüstes geschafft und mit wohlriechenden Harzen, Kräutern und Flüssigkeiten umgeben.

An dem Prunkgerüste führten Personen in Purpurkleidern mit Wachsmasken der früheren Kaiser und berühmter Feldherrn sowie sämtliche Mitglieder des Ritterstandes nach pyrrhichischem Takte zu Pferde einen Waffentanz auf. War dieser Huldigungsritt, Pyrrhicha genannt, vollzogen, so zündete der neue Kaiser mit einer Fackel das Gerüst an, von dessen oberstem Stockwerke man einen vorher angebundenen Adler auffliegen ließ. Auf diesem Adler sollte die Seele des verstorbenen Monarchen zum Götterheim emporfliegen. Dieser prunkvollen Vorrichtung verdankte ein neuer Gott sein Dasein und die Sodales Augustales hatten an denselben Gebete und Hymnen zu richten. Kein Wunder, wenn vernünftige Kaiser eine Versetzung unter die Götter von sich wiesen, wie es Tiberius gethan und wenn Vespasian in seiner letzten Krankheit spottend ausrief: „O weh, ich glaube, ich werde ein Gott!“

* * *

Welches Gewicht die Priesterschaften auf die Entwickelung der Musik bei Gottesdiensten legten, beweist der Umstand, daß sich unter den Personen, welche vom Staate zur Besorgung kultlicher Verrichtungen besoldet wurden, neben Lictoren, Hühnerwarten und Opferschlächtern auch Musikanten (tibicines et fidicines) befanden. Ohne Musik keine fruchtbare Andacht!

Unter den vielen Nützlichkeitsgöttern der Römer für Einzelzwecke gab es auch eine Göttin der Musik, Camena; — die Tochter des Janus hieß Canens, die Singende; sie wurde einem Sohne des Saturnus, Picus, ehelich verbunden und erfreute die Herzen der Götter und Menschen mit ihrem holden Gesange.

Die nahen Beziehungen von Liebe, Musik und Göttlichkeit stellt auch ein römisches Relief (Louvre) vor Augen, welches die Geburt der Venus Anadyomene schildert; eine ganze Schar von Flügelknaben giebt der Freude über die Schönheit der schaumgebornen Göttin musikalischen Ausdruck, indem sie auf Lyren, Hörnern und Muscheloboen spielend die Luft durchschweben.

Wie die römischen Götter durch Wort und Ton verehrt wurden, bezeugen Denkmäler der Litteratur und der bildenden Kunst. Als Marcus Valerius Messalinus, der ältere Sohn des Messala, unter die Fünfzehner, einen Priesterverein, aufgenommen

[1] Es gab einen Flamen Julianus, Augustalis und Claudialis, wie man auch Sodales Titiales, Hadrianales, Antoniniani, Veriani u. s. w. kannte.

worden war, welchem die Verwahrung und Auslegung der Sibyllinischen Bücher anvertraut war, besang dies Tibullus in seiner Elegie II, 5. Der Anfang derselben lautet:

„Hold sei, Phöbus: den Tempel betritt dir ein neuer Geweihter;
Auf denn, zu uns hieher komme mit Kithar und Lied!
Jetzo rühre du an mit dem Daumen die tönenden Saiten,
Jetzo lenke das Wort, fleh' ich, zu meinem Gesang.
Du, um die Schläfe geschmückt mit dem Lorbeerkranze der Sieger,
Komme zum eigenen Fest, während man häuft den Altar.
Aber geputzt mußt kommen und schön, heut ziehe ein Kleid an,
Das du gespart, kämm' heut sauber das wallende Haar.
Komme in jener Gestalt wie du einst, nach Saturnus' Vertreibung,
Sangest zu Ehren des Siegs, heißt es, des Jupiter Lob." u. s. w.

Ein römisches Relief stellt einen Triumphator dar, welcher den Göttern aus Dank dafür, daß sie ihn siegen ließen, ein Schwein, ein Schaf und einen Stier (suovetaurilia) opfert; neben den bekränzten Opfertieren stehen Musikanten mit Zither und Flöte, während ein Camillus (ein Knabe aus guter Familie, welcher Tempeldienste verrichtet) dem Feldherrn eine Opferschale zum Weinguß überreicht.

Auf dem Triumphbogen des Constantin sieht man den Kaiser, welcher in die Flammen, die aus einem Altar emporschlagen, Opferwein gießt, während ihn drei Opfertiere umstehen. Ein Flötenbläser stimmt die Opfermelodie an, während zwei Soldaten einen Trompetentusch blasen, um die entfernten Götter auf die heilige Verrichtung aufmerksam zu machen.

Daß auch die Etrusker ihre Götter durch Flötenklang und Beckenschall davon in



XLII. Etruskische Opfermusik.

Kenntnis setzten, wenn sie ihnen ein Tier opferten, bringt das Relief eines etruskischen Grabdenkmals vor Augen (siehe Abbildung Nr. XLII).

Im römischen Götterwalde standen auch Musen, ausgerüstet mit Instrumenten. Eine Marmorstatue der Euterpe, bei Veji gefunden, trägt eine Flöte in der Hand und

ein römisches Standbild der Terpsichore (im Louvre) hält eine Lyra, deren Saitenständer Ochsenhörner sind.

Der praktische Sinn der Römer ließ die Musen auf berühmte Sänger nicht eifersüchtig sein und man sieht auf den Resten eines Wandgemäldes in Campanien inmitten der Musen, welche verschieden geformte Lyren tragen, den Orpheus mit einer neunsaitigen Leier sitzen. Herakles ruht auf seiner Löwenhaut von einer Heldenthat aus und hört als Musikfreund mit den Musen dem Gesange des Orpheus behaglich zu.[1]

Der Nützlichkeitssinn der Römer duldete auch die Verehrung eines Bataillonsgottes, oder genauer, eines „Schutzgeistes der III. britischen Kohorte". Diesem übernatürlichen Wesen wurde ein musikalisches Opfer- und Hochamt gleichfalls dargebracht, um es zu Gegendiensten zu verpflichten. Mit diesem göttlichen Wesen macht uns ein bei Eining gefundener römischer Altar mit der Darstellung einer Opferscene bekannt. Dieser Altar wurde im Jahre 211 n. Chr. errichtet und ist mit einem musikgeschichtlich interessanten Relief geschmückt; dieses stellt eine Frau mit Füllhorn und Ruder, einen Priester mit Opferspenden, einen Diener, welcher neben einem brennenden Altar das Schlachtopfer, einen Stier, hält und einen Jüngling dar, der auf einer Doppelschalmei mit einem gekrümmten und mit einem geraden Rohre dem Bataillonsgotte zu Ehren spielt.[2]

Bei allen altitalischen Völkern weinte man sich um Verstorbene in Tönen aus, bei den Etruskern ebenso wie bei den Latinern. Auf einem Wandgemälde zu Corneto[3] sieht man eine Schar von Sängern, Musikern und Tänzern, welche durch ihre Kunst einen Toten ehren. Zu dem Bestattungsreigen wird von den Tänzern mit Metallbecken der Takt geschlagen; einer der Tänzer schlingt den Reigen und spielt zugleich auf der Lyra. Die Frauen, welche an dem Totenständchen teilnehmen, tragen lange, durchscheinende Gewänder, deren Stoff durch sein Sternmuster auffällt.

Eine andere Gruftfreske in Corneto stellt einen Sänger dar, welcher offenen Mundes eine Totenklage singt; er zeigt beim Singen die Zähne, was mehr wahr als schön ist. Ein drittes etruskisches Grabgemälde stellt ein Trauermahl dar, bei welchem die Leidtragenden auf Triclinien liegen, während ein Flötenspieler das Trauerlied anstimmt. Das römische Zwölftafelgesetz enthielt die Bestimmung, daß die Klagelieder um den Toten mit Begleitung der Flöte abgesungen werden sollen; zugleich stellte dieses Gesetz fest, daß bei Begräbnissen höchstens zehn Flötenspieler die Trauermusik besorgen dürfen und daß vor dem versammelten Volke zum Lobe des Verstorbenen nur ein Lied abgesungen werden möge.

Zuerst wurden die Klagelieder um die Toten von den Frauen der Familie desselben angestimmt; später übernahmen das Absingen der Nänien, so wurden diese Klagelieder genannt, gedungene Klagefrauen (praeficae), welche nach Lucilius in Bezug auf lautes Weinen, heftige Wehklage und auf das Zerzausen der Haare es den Hinterbliebenen des Dahingeschiedenen stark zuvorthaten.

Die prunkhaften Leichenzüge vornehmer Römer waren für die Volksmenge mehr ein unterhaltendes als erbauliches Schauspiel. An der Spitze des Zuges ging eine Musikkapelle, bestehend aus Hornisten, Trompetern und Flötenbläsern. Der Kapelle, welche Trauerweisen blies, folgten Frauen, welche für ihre große Trauer und für das Absingen der Lieder zum Lobe des Verstorbenen bezahlt wurden. Der unaufrichtige Schmerz beim Vortrage der Nänien war Ursache, daß später mit diesem Namen alle wertlosen und langweiligen Lieder bedacht wurden.

Zum Vergnügen der Leidtragenden und der Zuschauermenge trugen die den Klagefrauen sich anschließenden Tänzer und Possenreißer, unter denen einer die komischen Züge im Charakter des Verstorbenen nachahmte und der allgemeinen Heiterkeit preisgab. Beim Begräbnisse des Kaisers Vespasian, der als geizig verrufen war, stellte der Schauspieler Favor die Person dieses Monarchen dar. Suetonius erzählt, daß Favor der Sitte gemäß

[1] Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, beschrieben von Wolfgang Helbig. Leipzig 1868.

[2] Dieser römische Altar wird jetzt im bayrischen Nationalmuseum zu München verwahrt. Die Aufschrift desselben lautet: „Genio Cohortis III. Britannorum. Aram Titus Flavius Felix praefectus ex voto posuit." Sieh Näheres darüber in der „Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker von Dr. Fel. Dahn". Berlin 1881.

[3] Manuel d'archéologie étrusque et romaine par Jules Marthe. Paris.

die Redeweise und Eigenart des Kaisers nachahmte; er fragte unter anderem die Verwalter des kaiserlichen Vermögens, wieviel wohl das Leichenbegängnis Vespasians kosten mag, und als ihm der Bescheid wurde, daß die Prunkbestattung zehn Millionen Sesterzien verzehre, rief er: „Gebt mir 100 000 Sesterzien und werft mich in den Tiber!“

Ein glänzendes Schauspiel boten auch die Masken der Ahnen des Verstorbenen, welche in ihrer vormaligen Amtstracht als Prätoren, Censoren, Konsuln, umgeben von Lictoren, zu Fuß und zu Wagen die Leiche begleiteten. So zogen beim Begräbnis des Marcellus, des Neffen Octavians, sechshundert Personen mit Wachsmasken der Ahnen mit, welche bekanntlich in der Vorhalle eines jeden vornehmen Hauses verwahrt wurden. Die Bestattung des Drusus, eines Sohnes des Tiberius, war nach Versicherung des Tacitus besonders prunkvoll, da unter den Vorfahren desselben die Gründer des julischen Geschlechtes, alle Könige der Albaner, sogar Romulus, der ganze sabinische Adel und alle berühmten Claudier zu sehen waren.



XLIII. Etruskische Blasinstrumente.

War der Dahingeschiedene ein tüchtiger Feldherr, so wurden der Leiche Trophäen und Bilder der von ihm besiegten Städte vorgetragen. Auf dem Forum setzten sich die Ahnen des Verstorbenen auf curulischen Stühlen von Elfenbein nieder und ein Sohn oder ein Verwandter des Toten hielt die Leichenrede, in welcher die Verdienste des Verstorbenen meist über die Grenzen der Wahrheit hinaus geschildert wurden.

Beim Verbrennen der Leiche wurden dem Toten die letzten Scheidegrüße nachgerufen und am neunten Tage nach dem Ableben des Bestatteten wurde bei einem feierlichen Leichenmahle der Verwandten der Kummerbraten bei Trauermusik verzehrt.

* * *

Ein römisches Relief stellt die Wehklage um eine tote junge Frau dar, welche wie schlafend mit entblößtem Oberkörper auf einem Bette liegt, von Trauernden, Musikern und von einem geflügelten Genius umgeben. Ein Jüngling bläst auf einer Posaune, ein zweiter auf einem Krummhorn; unter der Bahre kauert ein treuer, wahrhaft betrübter Leidtragender, ein Hund.

Nach einer römischen Freske wurden die Aschenkrüge für die Nischen eines Columbariums von Frauen überbracht, deren Leichengesang von Begräbnisflöten begleitet wurden, welche einen dumpfen Klangcharakter besaßen.

Von musikgeschichtlichem Interesse sind jene etruskischen und römischen Sarkophage, welche uns mit ganz besonderen Formen von Tonwerkzeugen bekannt machen. So sieht man auf den Resten eines Gruftbildes, welches bei Orvieto im Jahre 1863 gefunden wurde, zwei Männer, deren Blasinstrumente aufgebogene Schalltrichter weisen. (Abbildung Nr. XLIII.)

Auf einem römischen Sarkophage des britischen Museums aus dem zweiten Jahrhundert stellt das Relief die Hochzeit des Eros und der Psyche dar; es spielt da ein Mädchen auf einem lautenartigen Instrumente, welches Skindapsos oder Pandura hieß. Kaiser Heliogabal spielte mit Vorliebe auf dieser Laute, welche ein breites Griffbrett und einen engen Schallkasten besaß. Die auf Särgen in Flachbildern erzählte Mythe von Amor und Psyche mag bedeutet haben, daß von der Liebe der Hinterbliebenen die anima candida, die reine Seele des Dahingegangenen in treuer Erinnerung geküßt und umschlungen werde.

Auf dem Nereidensarkophage im Palaste Corsini zu Rom sieht man musikalische Seemenschen, welche sich mit dem Spiel auf Muschelhörnern vergnügen. In dem Flachbilde eines anderen Nereidensarges im Louvre wird viel von Liebe und von Musik erzählt; zwei Seepferde halten das Bildnis eines Seemannes, der aus einer Muschel herausragt. Nereiden sitzen anmutig auf dem Rücken von Seerossen, während über ihnen Eroten mit Lyren und mit Doppelflöten schweben und zwei Tritonen in breit auslaufende Muschelhörner blasen.

Von den Griechen haben die Römer bekanntlich die Mythe überkommen, daß Dionysos-Bacchos mit seinem Gefolge zur Unterwelt in Beziehung stehe und deshalb ließen auch sie bacchische Scenen auf ihren Marmorsärgen meisseln. Ein spätrömisches Grabmal dieser Art hat der Louvre erworben. Das Relief desselben zeigt Dionysos, welcher seine junge Gattin Ariadne, die zu schön ist, um bekleidet zu sein, auf einem von Löwen gezogenen Zweiradwagen umarmt; vor diesem besteigt ein trunkener Silen, von Satyrn gestützt, einen Esel, dem um den Hals eine Glocke hängt. Ein Faun bläst auf einem originellen Doppelhorn, dessen Form die Abbildung Nr. XLIV weist.

Ein zweiter zum Gefolge des unterweltlichen Bacchus gehöriger Faun entlockt Töne einem gekrümmten Blasinstrument, welches wie der Urahn unseres Posthornes aussieht. (Abbildung Nr. XLV.) In dem Sargrelief trägt ein Pan einen Weinkrug, eine Nymphe Früchte in einem Korbe, während mehrere Bacchantinnen beim Schalle riesiger Metallbecken und einer Handtrommel mit zurückgeworfenem Kopfe, umflattert von langen Gewändern, in heller Lust sich im Tanze bewegen.



XLIV. Faun, auf einem römischen Doppelhorn blasend.

Ein anderer römischer Marmorsarg aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr. (im Louvre) führt auch Gestalten des bacchischen Gefolges, Faune und Bacchantinnen vor, welche tanzen, auf Lyren und Flöten spielen, auf einer Flachtrommel und mit Klappern (Krotalen) den Takt schlagen. Dieses Bild übermütiger Jugendlust und ungebrochenen Lebensfrohmuts deutet, auf einem Grabmale angebracht, auf jene Genußphilosophie hin, welche des Daseins Freuden kräftig umschließt, solange es angeht

Eine der frohgemuten Bacchantinnen wird in der Abbildung Nr. XLVI dargestellt; sie spielt auf einem eigenartigen Doppelrohre, nach ihrer Körperhaltung zu urteilen, kaum eine Trauerweise.

Vor wenigen Jahren wurde in Spanien zu Carmona eine römische Gräberstadt entdeckt.[1] In einer dortigen Gruft wurde nun ein Wandgemälde bloßgelegt, welches einen Leichenschmaus darstellt, an welchem sieben Personen teilnehmen, von denen drei Musiker sind; unter den von ihnen gebrauchten Instrumenten fallen Hörner mit breit auslaufenden Schalltrichtern auf. Die Teilnehmer am Leichenmahle sind bekränzt und werden ihnen Erfrischungen gereicht; um das Andenken der Toten zu ehren, wurde also auch in der römischen Provinz Spanien getafelt und musiziert.

* * *

Als Rom Republik war, erhielt ein jedes Festmahl seine musikalische Würze; es wurden damals nicht nur lateinische, sondern auch griechische Lieder gesungen; Liebes- und Trinklieder waren besonders beliebt. Zu den Tafelfreuden der gebildeten Stände gehörten

[1] Necropolis de Carmona por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado. Madrid, 1885.

nicht bloß Vokal- sondern auch Instrumentalmusik; nicht minder wurden Vorlesungen und Recitationen als wertvolle Leckerbissen für den Geist geschätzt.

Frauen waren es besonders, welche in sittenstrenger Zeit für Musik und Poesie schwärmten; später, als die Bande guter Sitte gelockert waren, haben Frauen Tafelfreuden gerade so maßlos gehuldigt, wie Männer. Es war früher der Genuß des Weines den Frauen untersagt; später nützte nichts mehr der Rat des alten Cato, durch einen Kuß zu untersuchen, ob eine Vertreterin des zarten, zurückhaltenden Geschlechtes Wein getrunken habe; denn es gaben sich Frauen mit ebensoviel Eifer Trinkgelagen hin, wie Männer und die Musik erschien ihnen bei Mahlzeiten als Nebensache.



XLV. Satyr, auf einem Krummhorn spielend.

In der Kaiserzeit flossen große Reichtümer in Rom zusammen und die leiblichen Genüsse wurden in immer weiteren Kreisen jenen Freuden vorgezogen, welche Poesie und Tonkunst gewähren. Vielleicht waren es auch die mittelmäßigen Leistungen der Sänger und Tonkünstler, welche eine Abneigung gegen die Tafelmusik wachriefen; dieser Abneigung giebt Martial in folgendem Epigramm Ausdruck:

„Was für ein Gastmahl das beste sei, fragt ihr mich?
Wozu kein Spielmann kommen darf!“

Seit den Zeiten des Sulla haben reiche Wüstlinge die Reize der Tafelunterhaltung durch Leistungen von Schauspielern, Possenreißern, Tänzerinnen, ja selbst durch Gladiatorenkämpfe zu erhöhen gesucht. Beim Trinkspruche auf das Wohl der Geliebten mußten so viele Weinbecher hinter einander geleert werden, als der Namen der Freundin Buchstaben enthielt; dies nannte man „den Namen trinken“ (nomen bibere). Martial widmet dieser Vereinigung von Durst und Liebe folgende Verse:

„Sechs auf der Naevia Wohl, sieben Glas der Justina getrunken,
Fünf nur Lycas, und vier Lyde, und Ida nur drei.
Jegliche Freundin bezeichne die Zahl der entkorkten Falerner;
Will dann keine sich nah'n, sei mir, o Schlummer, gegrüßt.“

Als Manlius Vulso im Jahre 187 v. Chr. über die kleinasiatischen Gallier einen Triumphzug feierte, hielt, wie Livius bemerkt, auch die ausländische Ueppigkeit in Rom ihren Einzug. Die Triclinien, Rundtische mit einem Fuße und die Trinkplatten brachte das siegreiche Heer nach Rom; Harfnerinnen und Sängerinnen erhöhten nach derselben Quelle die Freuden des Mahles. Nach der Vorschrift des Varro soll die Menge der Gäste mit der Dreizahl der Grazien beginnen und bis zur Neunzahl der Musen fortschreiten. Ein Gast konnte zwar einen „Schatten“, d. h. einen ungeladenen Schmarotzer zum Speisen mitbringen, aber es wurde dies nicht gern gesehen.



XLVI. Eine römische Bacchantin.

Das Hauptgericht wurde unter Anführung des Oberkoches von dessen Gehilfen auf einer Silberplatte in den Speisesaal getragen, wobei Pfeifer (tibicines) eine lustige Weise bliesen; die Krone des Festmahls war ein gebratenes Schwein, welches porcus trojanus genannt wurde. Der Koch zerlegte nach dem Takte des Flötenspiels einen Teil des leckeren Tieres und ließ den Braten durch Sklaven den Gästen vorsetzen; der Genuß der Musik schmiegte sich an den Genuß des Schweinebratens angenehm an.

Man liebte es auch, beim Vorsetzen eines neuen edlen Weines, jenes von Chios, Kos und Cypern ein anakreontisches Lied zum Lobe des Weines anzustimmen, welchem manches lateinische Trinklied sich anschloß.

Von reichen Römern wurden nicht nur Musiksklaven gehalten, welche zu einer Hauskapelle als Körperschaft verbunden waren, sondern sie ernährten auch leibeigene Schau-

spieler, Hausnarren und Possenreißer, welche entweder selbst allerhand Scherze trieben oder geneckt und verspottet wurden. Außerdem bezogen vornehme Römer meist aus Alexandrien Zwerge, so klein, daß man dieselben in Futterale stecken konnte. Diese kleingeratenen Menschen mußten Musikanten werden und wenn sie ohne musikalische Begabung waren, so mußten sie wenigstens tanzen lernen und mit Krotalen klappern.

Besonders üppig waren die Gelage in dem Seebade Baiä, „am goldenen Gestade der seligen Liebesgöttin"; — reisten reiche Römer dahin, so wurden sie nach Senecas Mitteilung von numidischen Reitern und von Läufern begleitet, welche überall für den Wagen des vornehmen Reisenden eine bequeme Durchfahrt schaffen mußten. Der sehr vermögende Milo wollte es auf einer solchen Reise überaus bequem haben und führte deshalb zahlreiche Sklaven und Sklavinnen mit sich, an welche sich seiner tonfreundlichen Gattin zulieb eine ganze Musikkapelle anschloß, die er zum Hausgebrauche unterhielt.

In Baiä wurden auch zu Wasser Feste gegeben und Seneca beklagt es, daß die „See von lautem Gesang, von schallender Musik und von vielen anderen widerhalle, was die Ausschweifung sich erlaubte". Auch Martial jammert über die Unsittlichkeit der Feste in diesem berühmten Badeorte, wohin so manche Frau als grundsatzfeste Penelope kam, um als Helena zurückzukehren.

Je gebildeter der Festgeber war, desto mehr Poesie und Tonkunst setzte er seinen Gästen vor; es wurden ihnen auch Rätsel zum Auflösen gegeben und dramatische Scenen wurden aufgeführt. Je weniger Bildung der Veranstalter einer Festschwelgerei besaß, desto mehr Gewicht legte er auf Aeußerlichkeiten, auf Verblüffung der Gäste durch originell zugerichtete oder in neuer Form vorgesetzte Speisen. Er ließ den Boden des Speisesaals nach einigen Gängen mit bunten und wohlriechenden Sägespänen bestreuen und duldete es, daß beim Auskehren auch Silbergeschirr dem Kehricht einverleibt wurde.

Kaiser Vitellius aß bekanntlich als besonderen Leckerbissen Flamingozungen; der Tragöde Aesopus überraschte seine Gäste mit einem ganz besonderen Gericht, welches zur Musik allerdings in entfernter Beziehung stand; es enthielt Zungen solcher Vögel, welche ein Liedchen singen lernten und die Menschenstimme nachahmen konnten. Arme Vögel und bedauernswerte Gäste, welchen Zungenhäute als Leckerbissen angetragen wurden! Daß die 100 000 Sesterzien, welche dieses Singvogelgericht gekostet haben soll, einige arme Familien ihrem Elende entrissen hätten, davon nur nebenher.

Cornelius Nepos bildete sich mehr als auf seine litterarischen Verdienste auf seine gastronomische Berühmtheit ein, denn er war der erste, welcher gezeigt hat, wie man frischgefangene Krammetsvögel mästen könne. Der Redner Hortensius brachte zuerst die Pfauen samt ihrem Prachtgefieder auf die Tafel und mußte sich den Spott des Horatius gefallen lassen, daß glänzende Federn doch nicht als Leckerbissen gelten können. In einer Satire (2, 4) macht sich Horaz über die römischen Schlemmer lustig und empfiehlt ihnen u. a. ironisch, wenn unversehens ein Gast eintrifft, ein lebendes Huhn in falernischem Most klug zu ertränken, wodurch das Fleisch des Vogels zart gemacht werde.

Martial spricht wieder in einem seiner Epigramme davon, daß ein feiner Koch aus einem Kürbis durch schlaue Zubereitung alle Gänge einer Mahlzeit herstellen könne. „Linsen glaubst du zu sehen und Bohnen; Würstlein ahmt er nach und Nudeln, eingesalzene Thunfischschwänze und gefleckte kleine Fische."

Während die Griechen alle Formen der Kunst, bei Festen allen voran die Musik, zu genießen verstanden und sinnlichen Frauen einen poetischen Beigeschmack zu verleihen wußten, haben die Römer nicht ohne Aberwitz an die Erzielung von Leckereien gedacht, haben Schnepfen mit Feigen, Schnecken mit Mehl und mit verdicktem Most, Haselmäuse mit Kastanien und Eicheln gemästet, um ihr Fleisch wohlschmeckend zu machen. Sie aßen von manchen Tieren nur das Gehirn, von anderen nur die Leber oder die Zunge.

Der berühmte Schlemmer Apicius hat hundert Millionen Sesterzien für Tafelgenüsse gewidmet und als ihm nur zehn Millionen Sesterzien zum Verschmausen übrig geblieben waren, so vergiftete sich dieser Eßvirtuose, weil er „nicht im äußersten Hunger leben wolle". Ein Zeitgenosse des Horatius, der Richter Cassius Nomentanus, war auch ein großer Lebenskünstler; Seneca weiß von ihm zu erzählen, daß er bei einer Mahlzeit alle Sinne angenehm erregt wissen wollte. Er lag auf einem mit Rosen gefüllten weichen Polster, Musik mußte seinen Ohren Labung bringen, seine Augen ergötzten sich

an Schauspielen und Tänzen, sein Gaumen letzte sich an wohlschmeckenden Speisen und Weinen und die Nase wurde durch Wohlgerüche zufriedengestellt.

* * *

Petronius, ein Zeitgenosse des Kaisers Nero, hat unter dem Titel „Satyricon" einen kostbaren humoristischen Roman verfaßt, dessen Held Trimalchio, ein reicher, dem Sklavenstande entsprossener Schwelger ist. In diesem Roman wird in ergötzlicher Weise ein Gastmahl geschildert, in welchem viel musiziert und noch mehr gepraßt wird.

Gleich nach Ankunft der Gäste kamen alexandrinische Sklaven, welche Schneewasser auf die Hände derselben gossen; ihnen folgten andere Diener, welche unter Absingen von Liedern den Gästen Füße und Nägel reinigten. Gleich darauf brachte ein artiger Aufwärter des reichen Emporkömmlings Trimalchio ein Getränk und sang dazu. So folgte ein musikalischer Diener dem anderen und sang jenen Gast an, der von ihm irgend etwas forderte.

Die singenden Sklaven des Trimalchio trugen zuerst in die Speisehalle einen Esel von korinthischem Erz mit zwei Säcken, welche weiße und schwarze Oliven enthielten; auf dem Rücken des Esels standen zwei Schüsseln, auf deren Rande der Name Trimalchio und das Silbergewicht verzeichnet waren; es lagen auf den Schüsseln Haselmäuse mit Honig übergossen, Würste, syrische Pflaumen und Kerne von Granatäpfeln. Gleichzeitig mit dem nahrhaften Esel wurde bei den Klängen eines von Bläsern vorgetragenen Festmarsches Trimalchio in den Speisesaal getragen und zwischen kleine Kopfkissen gelegt.

Bald darauf traten unter Flötenbegleitung zwei Sklaven in den Speisesaal und suchten in dem Neste einer hölzernen Henne herum, welche mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Speisebrette saß. Richtig fanden sie Pfaueneier, welche sie unter die Gäste verteilten. Trimalchio spielte den witzigen Hausherrn und meinte, er fürchte, die Eier seien schon bebrütet; doch wäre zu versuchen, ob sie sich noch ausschlürfen lassen. Man durchstieß die Eier und fand darin fette Schnepfen, umgeben von gepfeffertem Eidotter.

Auf ein Zeichen der Musikkapelle wurden die Gerichte der Vorkost von einem singenden Sklavenchor weggeräumt und vergipste Flaschen mit der Aufschrift: „Opimianischer hundertjähriger Falerner" wurde den Gästen angeboten. Trimalchio schlug die Hände zusammen und rief aus: „Ach der Wein lebt also länger als das Menschenkind; nun so wollen wir uns einen Rausch antrinken, denn der Wein ist das Leben! Es ist ächter Opimianischer!"

Dann wurde ein rundes Speisebrett mit den zwölf Zeichen des Tierkreises aufgetragen, welche der Koch mit entsprechenden Speisen illustriert hat; über dem Widder waren Widdererbsen, über dem Stier ein Stück Rindfleisch, über dem Krebs ein Kreis von Krebsen, über dem Löwen afrikanische Feigen gelegt. Ein ägyptischer Sklave reichte dann, mit häßlicher Stimme ein Lied singend, in einem silbernen Backofen Brot herum.

Gleich darauf tanzten bei den Klängen der Tafelkapelle vier Sklaven herbei, welche den Oberteil eines runden Aufsatzes abhoben, auf welchem Geflügel, Saueuter und ein Hase mit Pegasusflügeln lag; auf den Ecken des Speisebretts standen vier Marsyase, aus deren Bäuchen gepfefferte Caviartunke auf Fische herabfloß, welche in einem künstlich angebrachten Teiche schwammen. Trimalchio freute sich über diese treffliche Form des Anrichtens und rief einen Vorschneider herbei, der unter zierlichen, nach dem Rhythmus der Musik sich richtenden Bewegungen und Geberden die Speisen zerlegte.

Trimalchio, welcher Landgüter besaß, „so weit nur Schwalben fliegen", gab mehrere solche gutvorbereitete Küchenwitze zum besten. So erhob sich außerhalb des Speisesaales ein großes Geschrei; es kamen spartanische Jagdhunde herein und liefen um den Tisch herum; ihnen folgten Sklaven, welche auf einem Speisebrette einen Eber mit einem Hute auf dem Kopfe und mit Fruchtkörben herbeitrugen, die an den Zähnen des Ebers hingen. Kleine Ferkel aus Zuckerteig lagen um die Saumutter und wurden den Gästen zum Mitnehmen übergeben.

Auf einen Wink des geistreichen Trimalchio wurde der Eber von einem als Jäger verkleideten Sklaven aufgeschnitten und den Wunden entflogen Drosseln, welche von bereitstehenden Vogelfängern mit Leimruten gefangen und den Gästen geschenkt wurden.

Trimalchio konnte sich hiebei nicht enthalten, witzig zu äußern: „Seht auch, was für Eicheln diese Sau gefressen hat!"

Dann trat ein junger schöner Sklave mit Weinreben und mit Epheu umwunden herein und trug als schmucker Dionysos Weintrauben herum, wobei er Lieder seines Herrn mit heller Stimme sang. Daraufhin bemerkte Trimalchio: „Dionysos, du sollst frei sein!" Sofort nahm der Knabe dem Eber den Hut ab und setzte ihn auf den Kopf zum Zeichen seiner bürgerlichen Freiheit. Trimalchio streute sofort wieder attisches Salz auf die Situation und meinte: „Ihr werdet doch nicht leugnen können, daß ich den Vater Liber im Hause habe." Der Bacchuswitz wurde von den Gästen sehr belobt und der hübsche Knabe wurde tüchtig abgeküßt.

Nachdem der Tisch unter Musikklängen gereinigt worden war, wurde abermals eine dramatische Bratenscene aufgeführt. Ein Sklave brachte drei lebende, mit Bändern und Schellen geschmückte Schweine in den Saal und machte Miene, wie auf Marktplätzen Kunststücke mit denselben aufzuführen. Trimalchio fragte nun die Gäste, welches von den Schweinen sie geschlachtet sehen wollen; er rief sofort den Koch und ließ das älteste Schwein schlachten. Kaum war der Koch fortgegangen, so wurde ein Speisebrett mit einem gebratenen Schwein auf den Tisch gesetzt. Da meinte Trimalchio, der große Mime: „Das Schwein war ja nicht einmal ausgeweidet!" Der Koch entschuldigte sich mit der Kürze der Zeit; der treffliche Schauspieler Trimalchio befahl den Koch zu entkleiden und dieser stand betrübt zwischen den Prügelknechten.

Die Gäste baten, den Koch für diesmal zu begnadigen; Trimalchio war huldvoll und befahl das Schwein sofort auszuweiden. Der Koch zog den Rock an, schnitt einigemal in den Bauch des Tieres, dessen Innerem nun Würste und Karbonaden entquollen. Der Koch wurde mit einem silbernen Kranze belohnt und erhielt einen weingefüllten Becher auf einer korinthischen Schüssel.

Dann betraten Schauspieler den Speisesaal, um ein Stück trojanischen Kampfes zu tragieren. Damit sollte für den Genuß eines gebratenen Kalbes Stimmung gemacht werden; Ajax hat unter wütenden Kampfgeberden das Kalb zerhauen und übergab den Gästen ihren Bratenanteil auf der Spitze eines Schwertes. Und so jagte ein Tafelwitz den anderen.

Schließlich öffnete sich unter großem Gekrache die Saaldecke, von welcher sich ein Reifen mit goldenen Kränzen und mit Salbenfläschchen von Alabaster auf die Gäste herabsenkte. Ein alexandrinischer Sklave reichte warmes Wasser herum und ahmte hiebei den Gesang der Nachtigall nach; ein anderer Leibeigener wollte auch seine musikalische Begabung zeigen, zog einen Thonleuchter aus der Tasche und blies auf demselben länger als eine halbe Stunde wie auf einer Trompete, während ein Gast bei herabgezogener Unterlippe dazu sang. Um die musikalische Unterhaltung zu steigern, behandelte ein Sklave ein gespaltenes Rohr als Flöte, worauf ein Koch zischende Schnecken auf einem silbernen Roste hereinbrachte, wobei er mit zitternder Stimme sang. Das sollte melodramatisches Vorsetzen einer Speise sein.

Zum Schlusse des Mahles, dieser Mischung von Witzen, Braten, Wein und Musik sagte Trimalchio nach Petronius: „Freunde, die Sklaven sind auch Menschen und haben gleich uns von einer Milch getrunken, wenngleich ein böses Geschick sie zu Boden gedrückt hat. Nun, wenn ich am Leben bleibe, sollen sie bald freies Wasser kosten und zuletzt lasse ich alle in meinem Testamente frei .... dem Carrio vermache ich ein vollständiges Sopha; meine Fortunata setze ich als Universalerbin ein und empfehle sie allen meinen Freunden. Das alles mache ich darum bekannt, damit meine Dienerschaft mich jetzt schon so liebt, als wäre ich tot."

Dann sprach Trimalchio von seinem Leichenschmause und setzte seine Grabschrift fest, in welcher es u. a. hieß: „Er hinterließ dreißig Millionen Sesterzien und hat nie einen Philosophen gehört. Lebe wohl!"

* * *

Die Tonkünstler, welche während eines Festmahls ihre Weisen aufspielten, waren auf einer Galerie aufgestellt und hießen Symphoniaci. Sie spielten auch während der Produktionen junger Mädchen, welche den gefährlichen Dolchtanz aufführten oder ihre zarten Körper durch schmale Reifen hindurchschmiegten.

Sehr beliebt waren in der Kaiserzeit spanische Tänzerinnen, welche mit fliegendem Haare und in kurzen durchsichtigen Kleidern die Anmut ihrer Bewegungen und den Reiz ihrer Körperformen bewundern ließen.

Die Römer suchten es allerdings den Griechen auch in der Richtung nachzuthun, daß sie ihren Gästen litterarische Kurzweile zu bieten trachteten; allein da die Durchschnittsbildung der Römer eine mäßigere war als jene der Hellenen, so fanden sie gewöhnlich an Aufführungen von Gauklern, Possenreißern, Zwergen, Seiltänzern und Fechtern mehr Vergnügen als am Vortrage poetischer Schöpfungen.

Vermögende Römer hielten sich oft mehrere Hunderte von Hausklaven, welche für die Unterhaltung ihrer Gebieter zu sorgen hatten. Zu diesen Unterhaltungssklaven gehörten nicht nur Musiker, sondern auch Flöten- und Zitherspielerinnen sowie Tänzerinnen. In manchen Häusern gab es auch pädagogia, d. h. eine Schar zarter und schmucker Knaben (delicati), welche den Herrn und die Frau bei der Tafel, im Bade und auf der Jagd bedienen und vergnügen mußten.

Bei den Vermählungsfesten der Römer wurde die frohe Stimmung der Hochzeitsleute durch Vocal- und Instrumentalmusik belebt. Die mit Rosen und Myrthen geschmückte Braut wurde zu einem Altar geführt, auf welchem unter Flötenklang von einem Opferknaben (camillus) das Fett und das Eingeweide eines Lammes aus Rücksicht für das eheliche Glück der Neuvermählten geröstet wurde. Nach dem Opfer, bei welchem noch Wein und Weihrauchdüfte den Göttern gewidmet wurden, nahm die Braut Abschied vom Vaterhause und zog, begleitet von Fackelträgern und Flötisten, in die Wohnung ihres jungen Gatten.

Gäste und Zuschauer stimmten Hochzeitslieder mit dem Rufe: Talassio! Talassio! an, welcher zuerst beim Raube der Sabinerinnen vernommen wurde. Der Bräutigam warf Nüsse unter Knaben zum Zeichen, daß er von den Spielen der Jugend Abschied nehme und streute mit den Nüssen auch kleine Münzen aus.

Die Hochzeitsgesänge wurden vorzugsweise Fescenninen genannt; so hießen vormals Scherzspiele und Spottgedichte, welche ihren Namen von der Stadt Fescennium in Südetrurien erhielten. Horaz schildert die Natur dieser Scherzlieder, welche zuerst bei Erntefesten übermütige Lustigkeit ausdrückten, später aber bissige Schmähungen vorbrachten und deshalb durch das Zwölftafelgesetz verboten wurden.

Bei Hochzeiten trugen die Fescenninen den Charakter von Wechselliedern, in welchen heitere Stegreifeinfälle ihre Betonung fanden. Sie waren mit absonderlichen Tänzen verbunden, bei welchen nach Vergil Masken aus Baumrinde getragen wurden.[1]

Als die Braut das Ehegemach betrat, wurden vor dem Hause von der versammelten Menge wieder Lieder angestimmt, welche zartsinnige Poesie keineswegs atmeten.

Das römische Stadtfest, welches vier Tage lang dauerte, ging ohne Musik gleichfalls nicht vorüber. Im Festzuge, welcher sich zum Circus zwischen dem Palatin und Aventin begab, bewegten sich die Stadtwehr, Kämpfer zu Wagen und zu Roß sowie Tänzer; — die eine Hälfte der Letzteren, Schafe genannt, war mit Schafpelzen bekleidet, die andere Hälfte, die Böcke, sprang in Ueberwürfen aus Ziegenleder herum. Jede Abteilung des Zuges wurde von Tubabläsern, Pfeifern und Flötisten begleitet; die Letzteren hielten sich besonders zu den Tänzern. Diese spielten beim Stadtfeste eine große Rolle sowie die Sänger, welche ihre Lieder beim Klange von Pfeifen vortrugen.

Aus der Verbindung von Tanz und Musik entwickelten sich bekanntlich scenische Aufführungen; die Tänzer und Sänger schieden sich oft in zwei Chöre und gaben Wechsellieder zum besten, in welchen Witz und ausgelassene Laune zum Ausdruck gelangten.

Bei öffentlichen Wagen- und Pferderennen waren in den Ecktürmen der Rennbahn Musikkapellen aufgestellt, welche die Zuschauer mit ihren Leistungen, besonders in den Pausen, unterhielten.

Bei den sogenannten apollinarischen Spielen, welche die Siege über die Parther verherrlichen sollten, wurden Tierhetzen und Fechterspiele aufgeführt; das fortwährende Kriegführen der Römer hat die Vorliebe des verrohten Volkes für blutige

---

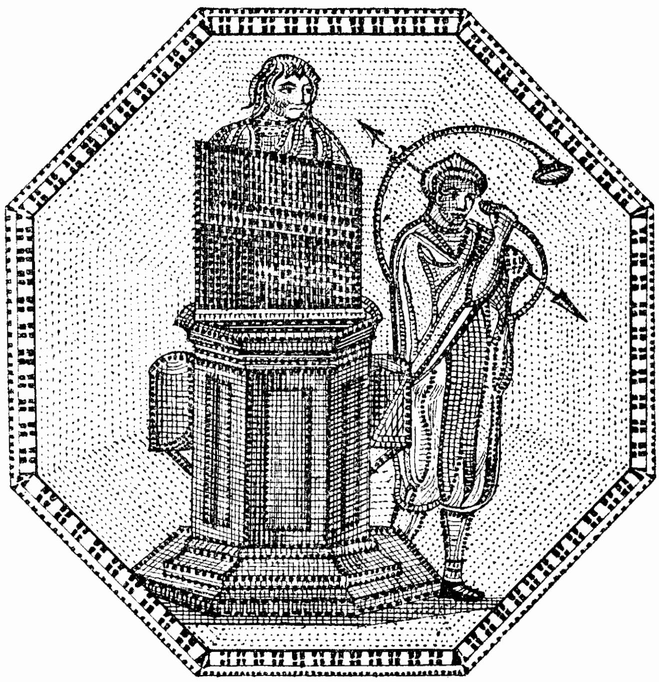
[1] Geschichte der römischen Literatur von Prof. Dr. E. Munk. Zweite Auflage. Berlin. Dümmler 1875.

Aufführungen geweckt. Die Gladiatoren wurden von einem Fechtmeister auf den Kampfplatz geführt und Hornisten spielten hiebei einen Marsch. Beim Kampfe ertönten Tubasignale.

Ein pompejanisches Wandgemälde stellt einen Fechtmeister (lanista) dar, welcher im Sande den Standplatz für die beiden Kämpfer bezeichnet; ein Gladiator mit nacktem Oberkörper bläst in ein gekrümmtes Schlachthorn, während sich sein Gegner zum Schwertkampf rüstet. Im Hintergrunde des Bildes stehen auf beiden Seiten Victorien, welche für beide Fechter Lorbeerkränze bereithalten.

Dabei spielte die Musik eine traurige Rolle; bald gab sie das Zeichen zum Schlagen auf Leben und Tod, bald brachte sie Weisen, welche den Mut beim Kampfe mit wilden Tieren beleben sollten oder sie ergötzte eine rohe Volksmenge, die sich freute, wenn sie Menschenblut aus frischgeschlagenen Wunden hervorquellen sah.

Einen Beweis für die Lieb- und Mitleidslosigkeit der unteren Volksschichten in Rom giebt der Umstand, daß mutlose Gladiatoren vom Kampfwart mit Peitschen und Glüheisen



XLII. Mosaikbild einer Wasserorgel.

in den Kampf getrieben wurden und daß die gefallenen Fechter von Dienern in Masken des Merkur und Charon in den Leichenkammern mit glühenden Zangen gefaßt wurden; es sollte auf diese Art ermittelt werden, ob sie den Tod nicht bloß heucheln.

Im Jahre 1853 wurde zu Nennig, südlich von Trier, eine römische Villa aus dem zweiten Jahrhundert nach Christo ausgegraben und in dieser ein großes Mosaikbild zu Tage gebracht; ein Feld dieser Darstellung führt den Kampf zwischen drei Gladiatoren und einem Bären vor; ein Fechter, der auf dem Boden liegt, schützt seinen Kopf gegen das Tier mit einem Schilde. Eine andere Abteilung dieses Mosaikgemäldes weist (siehe Abbildung Nr. XLII) einen Orgelspieler und Hornbläser (cornicen), welche die Kampfspiele mit ihren Weisen zu begleiten hatten.

Das Schlachthorn ist von weißem Metall und hat ein vergoldetes Mund- und Randstück. Die Wasserorgel (hydraulus) wurde nicht bloß bei Fechterkämpfen, sondern überhaupt bei allen öffentlichen Festen und Veranstaltungen gespielt; sie setzte sich aus drei Hauptteilen zusammen: aus der Windlade (arca), einem viereckigen Kasten, der ein gemeinschaftlicher Behälter für Wasser und Luft war, aus der Klaviatur mit Tasten, Zügen und Windkanälen zur Oeffnung, Verteilung und Hemmung des Luftstromes sowie

aus Pfeifen von verschiedener Länge. An der Windlade waren zu beiden Seiten Pumpen mit eisernen Hebeln angebracht, um sie mit verdichteter Luft zu füllen. Das Wasser hatte den Zweck, auf die Luft einen stetigen und gleichmäßigen Druck auszuüben, wenn sie beim Spiel in wechselnder Stärke aus der Windlade in die Pfeifen strömte. Die Wasserorgel war zum größeren Teile aus Bronze hergestellt. Der Orgelspieler bewegte mit den Füßen die eisernen Stangen der Pumpen.

* * *

Der Zusammenstrom der Fremden zu den circensischen Spielen, welche jährlich an besonders dazu bestimmten Festtagen abgehalten wurden, mag nicht geringer gewesen sein, als bei den olympischen und isthmischen Spielen in Griechenland. Die Musik spielte jedoch bei den großen römischen Volksfesten eine bedeutendere Rolle als bei den hellenischen Nationalspielen. Der Circus Maximus, welcher das Thal zwischen dem Palatin und Aventin fast ganz ausfüllte, umschloß eine Zuschauermenge von 300000 Personen und wurde zumal von den Kaisern Claudius und Trajanus auf das reichste mit Statuen, mit einem Obelisken und mit einem kleinen Tempel geschmückt.

An der Spitze des Festzuges gingen Hornisten, welche einen Marsch bliesen; dann kamen Blumen streuende Mädchen, hierauf unter Vortritt der Lictoren ein Prätor, welchen der Kaiser zu seinem Stellvertreter im Vorsitze bei den Spielen ernannt hatte. Den Klienten, welche den Staatswagen des Prätors umgaben, schlossen sich Jünglinge aus patrizischen und ritterlichen Geschlechtern zu Roß an. Diesen folgten Rennwägen, Ringer, Faustkämpfer, Läufer, nur mit einem Schurze um die Hüften bekleidet und Tänzer in purpurner, mit einem Bronzegürtel zusammengehaltenen Tunica und mit Helmen auf dem Kopfe.

Die Tänzer führten zu den Klängen einer Musikkapelle einen Waffenreigen auf. In ihrem Gefolge befanden sich in Bocksfellen und langbehaarten Schürzen Silene und Satyrn, welche mit ihren wilden Sprüngen die feierlichen Bewegungen des Waffentanzes ins Lächerliche zogen. Diesen Possenreißern schloß sich eine Schar von Musikern an, welche einen Festmarsch bliesen; hinter ihnen schritten einige Kitharöden in lang herabwallenden Kleidern mit einem Lorbeerkranze in den Locken und mit einer Kithara in den Händen.

Dann kam mit glänzendem Gefolge, umgeben von Prätorianern, der Kaiser. Unter Vorantritt der Opferknaben, welche Rauchpfannen trugen, zogen die Tempel- und Opferdiener mit Prunkgeräten aus Gold und Silber, die Opfertiere und zahlreiche Priester einher, welche Götterstatuen entweder selbst trugen oder zu Wagen in den Circus Maximus brachten, damit auch sie ein Vergnügen haben und zugleich die am Rennen Teilnehmenden beschützen.

Unter den Priestern befanden sich Augurn, Salier, Jupiterpriester mit Hüten aus Schaffell und die nur mit Ziegenfellen um die Hüfte bekleideten Priester des Pan. Dann kamen die Vestalinnen, welche sich ihrer standesgemäßen Keuschheit wegen sofort aus dem Circus entfernten, wenn die Athleten sich anschickten, ihre Kraftstücke aufzuführen.

Nicht nur die zwölf Hauptgötter, auch die Klein- und Nebengötter, die Heroen und vergöttlichten Kaiser besuchten im Bilde die Circusspiele; sie wurden nach dem Circustempel mitunter in Wägen gebracht, welche von Elefanten, gezähmten Löwen oder von Menschen gezogen wurden.

Die Musikkapellen bestiegen turmartige Galerien, wo die Trompeter nach einem Opfer das Zeichen zum Rennen der Zweiradwagen gaben. Dem zuerst am Ziele angelangten Sieger wurde unter Tubatuschen von den Kampfrichtern die Palme überreicht.

* * *

Die römischen Musikkapellen zählten, je großartiger die öffentlichen Spiele waren, desto mehr ausführende Kräfte. Als Cäsar auf dem Fuciner See von dreißig Galeeren mit je drei Ruderreihen ein Scheingefecht ausführen ließ, wirkten bei dieser Naumachie Trompeten, Posaunen, Schlangenhörner, Pfeifen, Flöten und Dudelsäcke (utricularia) mit.

Suetonius bestätigt es, daß in Rom der Sinn für musikalische Massenwirkungen sehr entwickelt war; er berichtet, daß in der Zeit des Julius Cäsar während eines öffentlichen Festes einmal 12 000 Sänger, Sängerinnen und Spielleute zusammengewirkt hatten.

Horaz führt in der Zeit des Augustus nicht minder Klage darüber, daß mehr gelärmt als musiziert werde, zumal in Schauspielhäusern, deren Weiträumigkeit lärmende Instrumente zur Geltung gebracht hat.

Nero, der musiktolle Kaiser, hielt sich eine Truppe von fünftausend Tonkünstlern, welche eine besondere Tracht trugen und immer bereit sein mußten, der sie ernährenden Majestät Beifall zu klatschen, wenn sie mit ihrer Dohlenstimme im Theater ein Lied vortrug oder als Kitharvirtuose öffentlich auftrat und die Zuhörer sich anschickten, den Kaiser auszulachen. In seiner Hofkapelle befand sich auch eine Schar von Taktschlägern, welche pedicularii hießen.

Nero unternahm bekanntlich eine Konzertreise nach Griechenland und ließ sich mit verschiedenen Preisen beteilen; man fand im kunstsinnigen Hellas nicht den Mut, dem Kaiser ein aufrichtiges Urteil darüber kundzuthun, daß er in der Musik kein Vorbild für andere abgeben könnte. In wahnwitziger Anmaßung war Nero allerdings nicht zu übertreffen; er forderte überall, wohin er kam, berühmte Musiker zum Wettkampfe auf und pflegte, um den Sieg zu erringen, entweder die Preisrichter oder den Nebenbuhler zu bestechen. Der kaiserliche Konzertgeber gestattete es nicht, daß jemand das Theater verlasse, so lange er darin selbst war und bestellte Aufpasser, welche jeden zur Rechenschaft zogen, der gegenüber den musikalischen Stümpereien dieses Thoren Zeichen von Langweile oder Unzufriedenheit gab.

Daß viele römische Kaiser nicht bloß Musikfreunde sondern auch ausübende Musiker waren, gereicht ihnen zur Ehre. So war Titus Sänger, Hadrian nicht nur dieses, sondern auch Kitharspieler; Caligula fand es im Interesse des Staates, öffentlich zu singen und zu tanzen; — Heliogabal war Trompeter und spielte Orgel; — Alexander Severus verstand es, fast alle Instrumente des römischen Orchesters zu behandeln, da er nicht nur Lyra, Flöte und Orgel spielte, sondern auch die Posaune trefflich blies.

Es gab mehrere römische Kaiser, welche den Ehrgeiz besaßen, für Musikmäcene zu gelten. Einer derselben, Domitian, erbaute eine große Konzerthalle auf dem Campus Martius. Dieses Odeum glich in Form und Einrichtung einem Theater, nur besaß es ein festes Dach und auf der Bühne stand nur eine, mit Säulen, Gemälden und Statuen geschmückte Rückwand. Es traten da nicht nur einheimische Sänger, Flötisten und Zitherspieler, sondern auch fremde Tonkünstler auf, welchen für Musik eingenommene Kaiser Gunst und Beifall schenkten.

In den Odeumskonzerten wurden neben Gesangs- und Instrumentalstücken auch Scenen aus den Tragödien des Sophokles und Euripides von griechischen Schauspielern recitiert und die Chöre wurden von römischen Sängern vorgetragen.

Um sich bei öffentlichen Festen sehen und hören zu lassen, kamen auch musikalische Wandermädchen, Ambulajä, aus dem Oriente; sie flöteten, tanzten und bewiesen, daß sie weibliche Scham für eine Ungebührlichkeit halten. Die verwitterte Sittlichkeit dieser Flötistinnen gab dem Konsul Emilius Scaurus im Jahre 114 v. Ch. Veranlassung zu dem Befehl, daß alle öffentlichen Musikaufführungen in Rom aufzuhören haben.

* * *

Ein öffentliches Fest von politischer Bedeutung war der Triumphzug, welcher zur Zeit der Republik siegenden Feldherrn vom Senat zuerkannt, später jedoch nur den Kaisern auch dann zugestanden wurde, wenn sie einen Krieg nicht selbst mitgemacht haben, denn ihr Feldherr wurde nur als Vertreter, als Abgeordneter des Kaisers angesehen.

Die Musik hatte bei Triumphzügen ein großes Wort mitzureden. Den Liktoren, welche den Festzug eröffneten, folgten Musiker mit Blechinstrumenten (tibicines et cornicines), welche — wie Plutarch, Appian und Livius mitteilen — einen Siegesmarsch bliesen. Dann kamen Wägen und Träger mit der Kriegsbeute, mit bildlichen Darstellungen der eroberten Städte und Festungen, welche auf Holztafeln gemalt oder aus Holz und Elfenbein geschnitzt waren, sowie mit allegorischen Gestalten der gewonnenen Länder, der überschrittenen Gebirge und Ströme.

Die Kriegsbeute bestand aus Waffen, auffallenden Kleidern der besiegten Völker, aus Kunstwerken, aus Gold- und Silbergefäßen, aus geprägtem und gediegenem Edelmetall sowie aus kostbaren Vasen.

Der Schaulust des römischen Volkes wurde durch diesen Teil des Triumphzuges besondere Rechnung getragen. Der Kriegsbeute wurden hundert bis vierhundert Opfertiere mit vergoldeten Hörnern, mit Prachtdecken und Kopfbinden geschmückt, nachgeführt, worauf die Kriegsgefangenen folgten, welche von der Menge gewöhnlich verhöhnt wurden. Dann erschienen Wägen mit Goldkränzen, welche den Leitern des siegreichen Feldzugs von befreundeten Fürsten und Völkern verehrt wurden.

Nun kam eine zweite Schar von Liktoren in purpurnen Tuniken und mit lorbeerumbundenen Fasces, eine zweite Trompeter- und Hornistenkapelle und ein zahlreicher Chor von reich geschmückten Kitharisten, welche Lieder zum Lobe des Siegers sangen. Schließlich erschien der von vier schneeweißen Pferden gezogene Triumphwagen mit dem Kaiser, welcher oft von seiner ganzen Familie umgeben war.

Der Kaiser trug einen mit Palmenzweigen und mit Victorien gestickten Leibrock und eine golddurchwirkte Purpurtoga aus dem Tempel des capitolinischen Jupiter, welches Kleidungsstück nach der Siegesfeier wieder in das Gotteshaus zurückgebracht wurde; man wollte, daß der Triumphator in seiner Erscheinung dem Jupiter selbst gleiche; deshalb trug er auch ein Scepter von Elfenbein, welches von einem Adler gekrönt war.

Dem Triumphwagen schlossen sich die Soldaten mit ihren Anführern an, welchen eigentlich die Ehren des Festes gebührten. Die Soldaten riefen unter dem Jubel des Volkes ihr: „Jo triumphe!“ — sangen Kriegslieder und mitunter auch Spottgedichte auf einzelne Feldherrn und Führer, ja auf den Triumphator selbst, der mit dieser sonderbaren Form der Ehrung auf Grund eines alten Aberglaubens einverstanden war; durch den Spott der Soldaten sollte nämlich der Neid der Götter und der Menschen beschwichtigt werden. Der Opferhandlung auf dem Kapitol schloß sich ein Festmahl mit rauschender Musik an.

Wurde ein Krieg ohne bedeutende Schlacht durch freiwillige Unterwerfung des Feindes beendet, wurde nicht mit einem ebenbürtigen Widersacher gekämpft, wie es im Sklaven- und Seeräuberkriege der Fall gewesen, — hielt man das Verdienst des Feldherrn nicht für durchschlagend genug, um demselben einen Triumph zu bewilligen, so wurde ihm als Auszeichnung geringeren Belanges vom Senate die sogenannte O v a t i o zugestanden; bei dieser durfte der siegreiche Feldherr nicht zu Wagen nach Rom fahren, sondern mußte zu Fuß einherschreiten. Den Ovationszug eröffneten nicht Trompeter, sondern nur Flötenbläser und als Opfertiere wurden nicht Stiere, sondern nur Schafe verwendet.

Auf dem Triumphbogen des Constantin ist ein vom Kaiser dem Jupiter dargebrachtes Opfer nach vollendetem Triumphzuge verbildlicht. Der Kaiser widmet dem obersten der Götter über einem brennenden Altare den Weinguß, während ein bekränzter Stier, ein Schaf und ein Schwein von Dienern zum Opfern bereitgehalten werden. Neben dem Kaiser steht ein, die Opfermelodie anstimmender Tibicen mit der Doppelflöte am Munde, während zwei Posaunisten durch ihre Tusche der Menge melden, daß soeben die suovetaurilia festlich begangen werden.

Anderen bildlichen Urkunden, welche die Verwendung der römischen Militärmusik vor Augen stellen, begegnet man in den Reliefs der Trajansäule; eines derselben veranschaulicht den Marsch eines römischen Heeres über eine Schiffbrücke, welche Kaiser Trajan über die Donau schlagen läßt; an der Spitze der Soldaten schreiten mit Tierfellen bekleidete Musiker, welche auf Krummhörnern die Marschweise blasen.[1]

Als unter den Konsuln C. Sulpicius Peticus und C. Licinius Stolo die Pest in Rom wütete, suchte man die Ursache der Seuche bei den Göttern, welche durch menschliche Frevelthaten aufgebracht seien und auf Besänftigung warten. Das wirksamste Beschwichtigungsmittel erblickte man in einer musikalisch-dramatischen Unterhaltung der Götter;

---

[1] Abgebildet in dem Werke: „Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken.“ Dargestellt von Ernst Guhl und Wilh. Koner. Vierte Auflage. Berlin 1876.

man berief Flötenspieler und Schauspieler aus hetrurischen Landen, führte scenische Spiele ein und siehe da, die Seuche verging, nachdem sie viele Opfer dahingerafft hatte.

* * *

Im römischen **Theater** wechselten Recitation und Gesang, der Dialog wurde einfach gesprochen, die Einzelrede jedoch (das canticum) wurde bei Flötenbegleitung gesungen; ein Schauspieler sang den Text und ein zweiter machte dazu pantomimische Bewegungen, damit der Inhalt des gesungenen Textes den Zuhörern deutlich werde.

In gewissen **Pantomimen** trat auf der römischen Bühne nur ein einziger Schauspieler auf, der oft drei verschiedene Rollen, so etwa jene des Theseus, Bacchus und der Ariadne gab. Während er seine Kleidung wechselte, wurden von einem Krieger-, Nymphen- und Bacchantenchor einige Strophen gesungen, welche außer dem Geberdenspiel und außer den pantomimischen Bewegungen des Schauspielers den Inhalt des Stückes klarstellen sollten.

Beim Feste der Venus Genitrix wurden von großen Gesellschaften bei lebhafter Musik Pantomimen gespielt, in welchen Männer und Mädchen tanzten. Sehr gern wurde das durch Geberden, Bewegungen und Tänze dargestellte Stück vom Urteile des Paris angesehen, in welchem die um den Schönheitspreis sich bewerbenden Göttinnen leichte Florgewänder trugen; beim Schlußtanze fiel ein feiner Duftessenzregen auf die Zuschauer herab.

Das **römische Lustspiel** kannte den Chor nicht; es bestand aus Zwiegesprächen und aus Einzelreden, welche unter Flötenbegleitung vorgetragen wurden. Der Tragödie ließen die Römer ein ausgelassenes Nachspiel (fabula Attellana) folgen, welches ein Seitenstück zum griechischen Satyrspiel sein wollte.

Die **Atellanen** wurden nach dem kampanischen Dorfe Atella (bei Capua) benannt, welches einen ähnlichen Ruf besaß wie Abdera in Hellas, Schilda in Deutschland; sie schilderten in verzerrender Uebertreibung possenhafte Scenen aus dem Leben und ließen auch Sänger auftreten, an welchen die tuskischen Städte Ueberfluß hatten.

Die komischen Gestalten der Atellanen waren **Maccus**, ein beschränkter Sklave, welcher von aller Welt geneckt und verspottet sowie für fremde Sünden bestraft wird; — dann **Bucco**, der verschmitzte, immer hungernde, großsprecherische und dabei feige Bediente, — **Pappus**, der überall um sein Geld betrogene Geizhals, oder der verliebte Greis, dessen Frau für die männliche Jugend schwärmt, oder der ehrgeizige, überall durchfallende Politiker; schließlich **Dossenus**, der „Philosoph", welcher ländlich einfältige Personen um ihr Geld prellt, indem er ihnen geheime Schätze zu verraten verspricht, der Diebe entdeckt und niemals umsonst weissagt.

Ein überzeugender Beweis dafür, daß das Volk an seinem Gedankenbesitze, an seinen Unterhaltungsformen konservativ festhält, liegt in dem Umstande, daß die Atellanen der Samniter und Latiner sich mit geringen Veränderungen bis auf den heutigen Tag in der commedia dell' arte erhalten haben, in welcher die Rollen des Pappus und Dossenus vom Dottore und Pantalone, die Figuren des einfältigen Maccus und Bucco vom Brighella und Arlechino in derselben Art gegeben werden, wie vor zwei Jahrtausenden.

In den Atellanen ließen die Schauspieler, meist freie römische Jünglinge, ihrer Spottlust gegen bestimmte Personen die Zügel schießen. Sie waren hierbei durch die Maskenfreiheit etwas geschützt, welche jedoch die römischen Kaiser nicht gelten ließen. Nach Tacitus ließ Tiberius, durch einen atellanischen Scherz gekränkt, im Senat den Antrag auf Beschränkung des „oskischen Spiels, dieser leichtfertigen Volksbelustigung" stellen, worauf der wohldienerische Senat, der sich selbst vor den Atellanen fürchtete, die Schauspieler aus Italien verbannt hat.

Caligula machte gar kurzen Prozeß mit einem Schauspieler, welchen er eines anzüglichen Witzes wegen ohne weiteres zu verbrennen befahl.

Nero war milder gegen den Atellanendarsteller Datus, welchen er aus Italien hinausweisen ließ, weil er in einem Liede die Worte: „Bleib' gesund, o Vater! — bleib' gesund, o Mutter!" mit Geberden eines Trinkenden und eines Schwimmenden

begleitet hat, auf die Bemühungen hinweisend, unbequeme Mitglieder der Familie Neros zu vergiften und zu ertränken.

Eine Parallele zwischen jetzt und vormals findet man darin, daß gegenwärtig in italienischen Volkstheatern das Publikum oft in ausgelassener Weise Ansprachen an die Schauspieler richtet und beliebte Lieder mitsingt, welche auf der Bühne vorgetragen werden. Nach Suetonius geschah dies schon zur Zeit Galbas in Rom; als dieser Kaiser im Theater eine Atellane besuchte, wurde auf die Scene der alte Geizhals Onesimus gebracht, welcher zur Unzeit vom Lande nach der Stadt kam; da wurde denn das Lied: „Onesimus kommt vom Lande!“ auf der Bühne angestimmt und die Zuschauer ließen sich die Gelegenheit zum lebhaften Mitsingen nicht entgehen und wiederholten das Lied einigemal.

Daß bei der Aufführung einer Komödie die Musik kräftig eingegriffen hat, beweist ein jetzt im Museum zu Neapel verwahrtes römisches Mosaikbild, welches eine komische Bühnenscene darstellt; ein Fräulein bläst die Flöte, mit beiden Händen die Rohrlöcher öffnend und schließend; ein Knabe spielt auf einer Pfeife, während ein junger Tänzer die Schellentrommel schlägt und ein Mädchen mit hohlen Metalltellern den Takt angiebt.

Eine andere Art des Schauspiels, wo die Musik dieselbe Rolle spielte, wie in der oskischen Posse oder in der Atellane, war der sogenannte Mimus, in welchem von den stehenden Figuren die Auswüchse des städtischen Volkslebens lächerlich gemacht wurden.

Zur Zeit des Tiberius herrschte auf dem Theater der Pantomimus, in welchem auf Musik und Tanz das Hauptgewicht gelegt wurde.

Schon seit dem Jahre 364 vor unserer Zeitrechnung bestand in Rom eine Bühne, auf welcher im Anschlusse an das Cirkusspiel von Sängern und von Possenreißern dem Volke Unterhaltung geboten wurde. Aus diesen Anfängen heraus haben sich die saturae gebildet, welche Gesangsvorträge, mit Flötenspiel und mit mimischen Tänzen verbunden, waren. Aus der Satura, welche eines festeren Gehaltes sowie der dramatischen Einheit und Geschlossenheit entbehrte, gestaltete sich in Rom kurz nach Beendigung des ersten punischen Krieges (240 v. Chr.) besonders durch die Bemühungen des Livius Andronicus nach griechischen Mustern ein regelmäßiges Drama.

Die Dichter traten bis dahin in ihren einfachen scenischen Darstellungen auch als Schauspieler auf; Livius that es auch. Da aber durch vieles Singen seine Stimme litt, so erhielt er die Erlaubnis, vor dem Flötenspieler, welcher den Gesang begleitete, einen Knaben hinzustellen, der Gesangsstücke vortrug, während Livius selbst dazu Geberden und Bewegungen machte, um den Gesangstext zu verdeutlichen. Seitdem kam nach Livius, dem Historiker, die Sitte auf, daß auf italischen Bühnen die Cantica von einem Schauspieler gesungen wurde, während ein anderer dramatischer Künstler das Geberdenspiel dazu machte.

* * *

Die römische Tragödie unterschied sich in bezug auf den Chor wesentlich von der griechischen; die römische Bühne bestand nur aus einer geschmückten Hinterwand, welche den Raum für die Schauspieler abschloß, während die Orchestra, der für den Chor bestimmte Vorraum, dem römischen Theater fehlte.

In der römischen Tragödie betraten die an der Handlung beteiligten Personen als Chor die Bühne selbst und sangen dort ihre Lieder. So trat in des Dichters Ennius Trauerspiel „Iphigenia“ ein Chor von Soldaten auf, welche sich im Gesange über ihre erzwungene Thatlosigkeit in Aulis sehr unzufrieden äußerten.

In des Livius Andronicus Tragödie „Ino“ pries ein Chor die Verdienste der Göttin Diana um die Jagd und um ihre „Jungfräulichkeit“. Der römische Dichter Pacuvius hat die Tragödie „Niptra“ geschaffen, in welcher der verwundete Ulysses mit seinen Genossen, die ihn auf die Bühne trugen, einen Wechselgesang aufführt.

Im römischen Lustspiel fehlte der Chor; gleichwohl wurden in Ausnahmsfällen auch in der Komödie Chorlieder vorgetragen, weil der Gesang eine günstige Stimmung unter die Zuschauer trug. Eine solche Ausnahme gestattet sich Plautus im „Rudens“, in welchem ein Chor von Fischern über die Mühsale ihres Gewerbes sich in Tönen ausklagt.

Es mangelte übrigens dem römischen Drama durchaus nicht an musikalischer Abwechslung: — Regungen zarten Empfindens und heftiger Leidenschaft gab das römische Drama in den Canticis Ausdruck, welche in den mannigfachsten Versmaßen gedichtet waren und unter Flötenbegleitung gesungen wurden. Auch der recitierende Vortrag von trochäischen und jambischen Versen fand bei Flötenklang statt.

Der Vorstellung ging der Vortrag von Musikstücken voran und auch eine Zwischenaktmusik erfreute die im Theater Versammelten. Ein Fachmusiker, meist ein Sklave oder ein Freigelassener, gewöhnlich Mitglied einer Schauspielertruppe, sorgte für den vokalen und instrumentalen Tonsatz der Bühnenmusik.

Für eine glänzende Ausstattung der Stücke, welche auf der römischen Bühne gegeben wurden, hat man viel gethan. So meldet Cicero, daß in den scenischen Spielen, welche Pompejus gegeben hat, in dem Stücke „Klytämnestra“ z. B. dreihundert Maultiere an den Schauspielern vorübergeführt und in dem Drama „Das trojanische Pferd“ gar dreitausend Mischkrüge der schaulustigen Menge gezeigt wurden.

* * *

Der römische Dichter **Livius Andronicus** hat nicht nur Dramen, sondern auch **lyrische Dichtungen** geschaffen. Der Staat selbst hat ihm den Auftrag gegeben, ein **Danklied** für die glückliche Wendung des zweiten punischen Krieges zu verfassen und dieses Danklied wurde von Jungfrauen öffentlich gesungen. Als Belohnung dafür wurde Livius in die Zunft der Schreiber aufgenommen, wie man damals die Dichter nannte.

Auch der Historiker Livius gedenkt des Dichters Livius Andronicus, von welchem er erzählt, daß er beim Auftreten von „Wunderzeichen“ für dreimal neun Jungfrauen ein Lied dichtete, das im Tempel des Jupiter Stator eingeübt wurde. Während der Gesangsprobe wurde der Tempel der Juno Regina vom Blitze getroffen, worauf die Haruspices, die Vertrauten der Götter, erklärten, Juno Regina sei beleidigt und eifersüchtig; nur auf musikalischem Wege könne sie versöhnt werden. Die siebenundzwanzig Jungfrauen zogen nun in langen Festgewändern durch die Stadt zum Tempel dieser Göttin, sangen ihr ein Loblied und die Versöhnung war vollzogen.

Empfindungsselig waren die Römer in ihrer Lyrik noch weniger als die Griechen, welchen bei ihrer gesunden Weltbetrachtung bekanntlich die Sentimentalität stets fremd geblieben war; dafür leisteten sie im **Spottlied** seit jeher Bedeutendes. Die schon erwähnte Sitte, triumphierende Feldherrn in Liedern nicht nur zu loben, sondern auch zu verspotten, war uralt. Als Camillus nach Niederwerfung der Gallier triumphierend nach Rom zurückkehrte, überhäuften ihn die Soldaten mit rohem Spott und nannten ihn ironisch Vater des Vaterlandes und Romulus, den zweiten Gründer Roms.

Cäsar war auch die Zielscheibe frecher Spottverse seiner Soldaten, welche ihm vor allem seine Ausschweifungen vorwarfen. Nach Suetonius sangen sie bei Cäsars Triumph über die Gallier u. a. folgendes:

„Bürger hütet eure Frauen; den kahlen Buhler bringen wir.
Alles Gold, das hier du borgtest, nahmen Galliens Mädchen dir.“

Das Volk erfand sofort ein Spottgedicht und sang es auf der Straße, wenn es an einem hohen Staatsbeamten sittliche Schwächen tadeln konnte. Auch römischen Kaisern galten Spottverse, wie ja auch im heutigen Rom am Pasquino Spottgedichte auf Papst und Kardinäle erscheinen.

So hat der Dichter **Florus** dem Kaiser **Hadrian** folgende Verse gewidmet:

„Kaiser sein, nein, dafür dank' ich:
Wandern durch der Briten Länder,
Bei den Scythen Kälte dulden!“

Hadrian, ein Mann von Geschmack, ließ den Dichter nicht etwa verbrennen, wie es Caligula bei einem ähnlichen Anlasse gethan, sondern erwiderte, mit gleichen Waffen kämpfend, nachstehendes:

„Florus sein, nein, dafür dank' ich:
Wandern durch gemeine Schenken,
Stecken in den Sudelküchen
Und der Mücken Stiche dulden!“

Daß die altitalischen Stämme **Volkslieder** besaßen, würde auch dann keinen Zweifel dulden, wenn uns römische Schriftsteller nicht melden würden, daß in Italien **Soldaten-, Bauern-, Matrosen-, Bettler-, Kinder-** und **Tanzlieder** gesungen wurden. Leider wurden nur wenige Bruchstücke dieser Lieder erhalten. Vopiscus teilt ein Reigenlied mit, welches Knaben bei ihren Kriegsspielen tanzend sangen. Es wird darin die Ruhmredigkeit eitler Soldaten verhöhnt, welche Tausende, ja Tausende von Feinden erschlagen haben; „tausend Jahre möge jener leben, der tausend Gegner erlegt hat."

„So viel Wein besitzt niemand, als er Blut vergossen hat;
Tausend Sarmaten, tausend Franken haben wir ein- und noch einmal
Totgeschlagen; tausend, tausend, tausend Perser suchen wir!"

Manches römische Lied hatte die Form eines **Wechselgesanges**, so die **Liebeslieder**. Ein solches an die entfernte Geliebte gerichtet, von einem betrunkenen Schiffer und von einem Eseltreiber gesungen, hörte Horaz auf seiner brundisischen Reise; er beschreibt seine Eindrücke hiebei in einer seiner Satyrn.

Nach Varro kannten die Römer auch alte **Lieder zum Lobe der Vorfahren**, welche bei Gastmählern von „ehrbaren" Knaben mit oder ohne Flötenbegleitung gesungen wurden. Cato wieder weist auf eine andere Art von **Tafelgesängen** hin, indem er bemerkt, daß bei feierlichen Mahlzeiten die Gäste im Rundgesange die Verdienste und Hochthaten berühmter Männer bei Flötenklang priesen. Horaz erwähnt gleichfalls in seinen Oden, daß nach einem Gebete an die Götter beim Weingenuß die heimischen Vorbilder der Tugend und Tapferkeit nach Väter Brauch zum Tone der lydischen Flöte besungen wurden.

Später zog man bei zunehmender Verwahrlosung der Sitten und bei wachsendem Reichtum griechische Sänger nach Rom, wo sie für Geld ihr tonkünstlerisches Geschick glänzen ließen und statt der Römer epische Tischlieder absangen. Die durch Kriege verrohten und durch Reichtum verweichlichten Römer hielten in ihrem Dünkel das Dichten, Singen und Spielen für Künste, die eines edlen römischen Bürges unwürdig seien. In der Kaiserzeit wurde dann mit diesem Vorurteil gebrochen, als die Virtuosen auf dem Throne sich selbst als Tonkünstler öffentlich bewundern ließen.

Daß sich die römischen Dichter zur Musik immer in nahe Beziehung setzten, lag im Wesen ihrer musischen Beschäftigung. Wurden doch ihre Oden und Hymnen stets bei instrumentaler Begleitung gesungen. **Quintus Ennius** (239—169 v. Chr.) hat meist Episches und Dramatisches geschaffen und Lieder zum Preise der Götter hat er kaum gedichtet; er war ein Freigeist und hat ins Lateinische einen Reiseroman des Messeniers Euhemeros (lebte um 300 v. Chr.) übersetzt, welcher die menschliche Natur aller Götter nachweisen wollte. In seinem Drama „Telamon" sagt Ennius selbst:

„Himmelsgötter freilich giebt es, sagt' ich sonst und sag' ich noch;
Doch sie kümmern keineswegs, mein' ich, sich um der Menschen Los,
Sonst ging's gut dem Guten, schlecht dem Bösen; doch dem ist nicht so."

Die Lieder des besten Lyrikers der Römer, **Catullus** (geb. 86 v. Chr.), kann man sich ohne Betonung kaum denken, — besonders dessen Liebeslied, in welchem er seiner Lesbia u. a. den Vorschlag macht, „hunderte und tausende von Küssen unter einander zu mischen, damit sie beide die Zahl nicht wissen und damit kein Boshafter sie beneide, weil er nicht wisse, es seien so viele Küsse."

Wehmütig war gewiß die Tonweise des Klageliedes über den Tod des Sperlings seiner Freundin, welchen sie wie die eigenen Augen liebte, und der jenen dunklen Pfad wandeln mußte, woher keiner noch zurückkam.

Aus den Elegien des **Albius Tibullus** (blühte 30 v. u. Z.) greifen wir eine heraus, welche an Apollo, den göttlichen Gönner der Tonkunst, gerichtet ist. Der Anfang dieser Elegie lautet:

„Hold sei, Phöbus: den Tempel betritt dir ein neuer Geweihter;
Auf denn, zu uns hieher komme mit **Kithar** und **Lied**!
Jetzo rühre du an mit dem Daumen die **tönenden Saiten**,
Jetzo lenke das Wort, fleh' ich, zu meinem **Gesang**.

Du, um die Schläfe geschmückt mit dem Lorbeerkranze der Sieger,
Komme zum eigenen Fest, während man häuft den Altar.
Aber geputzt mußt kommen und schön, heute zieh' ein Kleid an,
Das du gespart, kämm' heut' sauber das wallende Haar.
Komme in jener Gestalt wie du einst, nach Saturnus' Vertreibung,
Sangest zu Ehren des Siegs, heißt es, des Jupiter Lob" u. s. w.

Wie alt das Märchen vom Schwanengesang ist, beweist folgendes Epigramm des Marcus Valerius Martialis (40—100 n. Chr.):

„Der Schwan singt, wenn er fühlt, er lebe nun nicht länger.
Er unter allen ist sein eigner Leichensänger.[1]"

Der größte Lyriker der Römer, Quintus Horatius Flaccus (65—8 v. Chr.), hat viele gedankenreiche Lieder geschaffen, welche nie ohne Saitenklang gesungen wurden; in allen Liedern mahnte er, den Genuß des Augenblicks zu pflücken; in einer Ode empfiehlt er, Freundin Lydia aus dem Nachbarhause zu holen, damit sie schnell mit der Lyra von Elfenbein komme, sich mit Rosen bekränze und Falerner trinke, ohne Pläne für die Ewigkeit zu machen.

In einem anderen Liede läßt auch Horaz die Sage vom letzten Schwanenlied anklingen und bemerkt, daß er weiche Federn schon an den Fingern und Schultern wachsen fühle, um sicherer als Icarus über den brausenden Bosporus als Singschwan die Fittige zu heben. Fern jeder Empfindsamkeit schließt der Dichter aus Venusia seine Ode mit den Worten:

Fern sei dem leeren Grabe das Klagelied,
Fern schnöde Trauer, Seufzer und Litanei,
Laß ruh'n den Wehruf und die überflüssigen Ehren des Leichenzugs.[2]

Erwähnenswert ist noch das Festlied, welches Horatius Flaccus für das Säkularspiel des Jahres 17 v. Chr., für das Jubelfest der Stadt Rom gedichtet hatte; es wurde von einem Doppelchor gesungen, der aus Knaben und aus Mädchen bestand.

Horaz verstand es, fromme und genußphilosophische Antriebe klug zu verschmelzen; dies zeigt sich in jener Ode, wo der Dichter den heiligen Tag Neptuns nicht besser zu verbringen glaubt, als wenn er von seiner Freundin Lydia einen Krug Weines holen läßt und dann im Wechselgesang Hymnen an Neptun und an die Seefrauen mit grünem Haar singt, sowie ein Preislied der Latona und Venus widmet, um schließlich „auch der Nacht, wie sich's gebührt, ein Schlummerlied zu weihen".

In einer anderen Ode besingt Horaz den Bacchus „erhaben und neu, wie keiner noch gesungen". Der Günstling Mäcens betet zuerst zu den heiligen Göttern, feiert dann Bacchus durch einen frommen Trunk, „um dann nach der Väter Weise die Helden laut im Liede zur lydischen Flöte zu feiern". Auch in den Oden und Epoden des Horatius Flaccus treten die nahen Beziehungen der Ton- und Dichtkunst klar vor Augen.

* * *

Wenn auch die Römer von den Griechen einige Tonarten und Instrumente übernommen hatten, so gab es doch große Unterschiede zwischen der römischen und der hellenischen Musikübung. Während die Griechen auch in der Musik das Einfache liebten, wurde von den Römern, wie in der Architektur, das Große, Massenhafte, Eindrucksvolle, Gewaltige in der Tonkunst begünstigt.

Die römischen Chöre waren bei öffentlichen Aufführungen sehr stark besetzt; gab es doch in Rom Freunde der Tonkunst, welche über zahlreiche Musiksklaven verfügten, die, gelenkt von einem Chorleiter (magister, mesochorus) und zugleich Vorsänger, bei Massengesängen mitwirkten.

Reiche Römer ließen unter der Leitung eines tüchtigen Chormeisters bei ihren Gastmählern von Jünglingen und Mädchen meist griechischer Abstammung auch Lieder von Anakreon, Alkaios und von der Sappho vortragen.

---

[1] Uebersetzt von Martin Opitz.
[2] Uebersetzt von Wilhelm Osterwald.

Bei der Aufführung pantomimischer Tänze sangen ganze Scharen von Sängern mit, wie auch im Tempel den Göttern Bitt- und Liederlieder von sehr vielen Gesangskräften vorgetragen wurden.

Musikalische Sklaven wurden zumal in jener Zeit hoch bezahlt, in welcher es freigeborene Römer für unanständig hielten, selbst zu musizieren. Später waren es nicht mehr bloß Sklaven und bezahlte Sänger, von welchen die Chorlieder vorgetragen wurden; nachdem jenes hochmütige Vorurteil besiegt war, waren es Männer und Mädchen aus guten Häusern, welche bei religiösen Festen, bei Bestattungen und bei feierlichen Spielen ebenso musikalisch mitwirkten, wie Frauen und Priester. Im Massengesange also waren die Römer den Griechen überlegen.

Seneca erzählt in seinen Briefen, welch' große Sängerscharen zu Chören im Theater verwendet wurden. Die Chorgesänge der Römer bewegten sich, wenn sie auch von verschiedenen Stimmklassen vorgetragen wurden, immer in denselben Tongeleisen. Die Frauen oder Knaben sangen stets um eine Oktave die Chormelodie der Männer höher und bewegte sich die Gesangsweise selbst nur innerhalb einer Oktav. Mehrstimmige Gesänge blieben den Römern ebenso unbekannt wie den Griechen.

Neben dem Massengesang ist auch der virtuose Einzelgesang als eine römische Neuerung zu bezeichnen. Junge schöne Männer mit klangvoller Stimme traten in goldgestickten Gewändern, über welche ein Purpurmantel geworfen war, und mit einem edelsteinbesetzten Golddiademe auf dem Kopfe, in Konzerten und bei Festspielen auf; sie sangen oft selbstgesetzte Lieder, deren Worte sie mitunter auch verfaßt hatten, und begleiteten sich gewöhnlich auf einer mit Gold und Elfenbein ausgelegten Zither.

Diese Konzertsänger traten mit großer Anmaßung besonders dann auf, wenn sie sich der Gunst vornehmer Frauen zu erfreuen hatten; sie erhielten nicht nur einen großen Ehrensold,[1] sondern auch überschwänglichen Beifall und glaubten deshalb gegen ihre Verehrer launisch und ungeberdig sein zu dürfen.

Auch Sängerinnen gaben zu Rom Konzerte, Freunden der Musik und der Frauenschönheit zum Vergnügen, und begleiteten sich selbst auf einem Saiteninstrumente; ihre Honoraransprüche waren mäßiger als jene verwöhnter Konzertsänger. Bei Festgelagen sangen entweder die Musiksklavinnen reicher Römer oder es wurden Sängerinnen und Zitherspielerinnen angeworben, um die Festgäste bei heller, harmonischer Stimmung zu erhalten.

Nachdem die Abneigung der Römer gegen die Selbstbeschäftigung mit Musik geschwunden war, wurde plötzlich der Musikunterricht für die Bildung der Jugend unentbehrlich gefunden. Da die Römer bekanntlich für jedes kleine und große Bedürfnis einen Sondergott besaßen, da u. a. die Göttin Cuba für sanftes Einschlummern sorgte, Gott Fabulinus die Kinder sprechen, die göttliche Numeria rechnen lehrte, so konnte es nicht fehlen, daß den Musikunterricht der Jugend die Göttin Camena leitete.

* * *

In bezug auf Instrumentalmusik führten die Römer, den Griechen gegenüber, auch eine neue Uebung ein; sie ließen alle Saiten- und Blasinstrumente, welche sie kannten, bei öffentlichen Musikaufführungen zusammenwirken und brachten so die auf sich gestellte Instrumentalmusik im Konzertsaale, bei öffentlichen Festen und im Theater zur Geltung. Im Schauspielhause war ein breiter Raum mit Flötisten, Trompetern, Lyraspielern und mit anderen Spielleuten erfüllt, welche, wie schon erwähnt wurde, die Einleitungs- und Zwischenaktmusik besorgten.

Als Tonzeug, welches man in Rom für Einzelvorträge geeignet fand, kam nur die Flöte und die Lyra in Betracht und es wurden auf beiden von Fachmusikern wie von bloßen Musikliebhabern in Konzerten Solostücke gespielt. Beliebter war die Lyra ihres

---

[1] Kaiser Vespasian entlohnte nach Suetonius Citharöden mit 100000 bis 200000 Sesterzien; der unberühmteste von ihnen erhielt nicht unter 40000 Sesterzien. Als Zugabe zu diesem hohen Künstlersold bekamen sie goldene Kränze, welche mehr Wert besaßen als Orden oder Medaillen, durch die mitunter jetzt Tonkünstler erfreut werden.

weichen Klanges wegen, während die Flöte wegen ihres scharfen Toncharakters mehr zur Begleitung dramatisch bewegten Gesanges taugte.

Die Römer führten zuerst das Zusammenspiel der Flöten und Zithern ein und bald fügte man diesen beiden Tonwerkzeugen das Horn, die Trompete und andere Blasinstrumente sowie im Sinne der willig aufgenommenen syrischen und ägyptischen Musik auch Becken und Handpauken ein.

Im Konzertsaale, im Theater und bei Festmählern wurden denn alle Instrumente aufgeboten, um durch ihren Zusammenklang einen großen Eindruck zurückzulassen, was auch durch Benützung der schon besprochenen Wasserorgel und durch die zum Taktschlagen mit den Füßen bestimmten scabelli[1] erzielt werden wollte.

Durch Nero wurden in Rom große musikalische Wettkämpfe auf dem Kapitol eingeführt. Domitian hat im Jahre 86 n. Chr. das prachtvolle Odeum erbaut, welches zehntausend Zuhörer faßte. In dieser Konzerthalle kamen in je vier Jahren Dichter, Sänger und Musiker zusammen und bewarben sich um den Siegespreis, einen Kranz aus Eichenlaub und aus Oelbaumzweigen. Die Preisrichter waren Priester und der Kranz wurde dem Sieger vom Kaiser selbst überreicht, der auch bei diesen musischen Wettbewerben den Vorsitz führte. Es durften außer Dichtern, Sängern und Tonsetzern auch Flötisten und Lyraspieler um den Preis ringen, welchen erworben zu haben für den Mittagspunkt des Lebensglücks galt.

Wie die Griechen besaßen auch die Römer ihre Programmmusik und ihre Tongemälde, welche in Konzerten aufgeführt wurden. So wurde in einem Tonbilde der Kampf Apollos mit dem Drachen dargestellt; Flöten und Syringen wurde darin die Aufgabe zugewiesen, das Pfauchen, Zischen und Knirschen des bösen Ungeheuers zu versinnlichen.

Ein andermal hörte man in einem Odeumskonzerte die tonliche Schilderung eines Seesturmes, wobei die Lyren das Winseln der bewegten Luft nachzuahmen hatten.

* * *

Die Römer haben bekanntlich von den Etruskern manche Formen des Gottesdienstes übernommen; bei den Letzteren war eine jede größere Mahlzeit, in welcher Fleisch genossen wurde, eine Opfermahlzeit. Spiele, Tänze, festliche Aufzüge, Musik, Wettkämpfe und die Andachtshandlungen im Tempel bildeten ein zusammengehöriges, im Interesse des Kultus ungetrenntes Ganzes, dessen Teile erst allgemach aus dem Zusammenhange fielen, um später auch weltlichen Unterhaltungen zu dienen.

Etruskische Zeichendeuter versicherten ab und zu[2], daß die Götter gegen Rom wegen des Versäumens von Spielen ergrimmt wären, denn diese waren ein Stück Gottesdienst wie das Opfer. Machte der Tänzer einen nicht rhythmisch genauen Schritt, intonierte der Flötenspieler falsch, glitt der Knabe aus, welcher den Festwagen mit einer geschnitzten oder gemeißelten Götterstatue begleitete, so war dies ein Verstoß gegen die religiöse Schicklichkeit, gegen die Höflichkeit, welche man den Göttern schuldet und man mußte den Letzteren Genugthuung geben, Tanz und Spiel wiederholen, sowie Sühnopfer darbringen. Daß dieses starre Festhalten an Aeußerlichkeiten das Fortschreiten in jenen Formen der musischen Kunst hemmen mußte, durch welche Götter verehrt werden, liegt auf der Hand.

Die Römer waren zwar in religiösen und in Kunstdingen nicht so konservativ wie die Etrusker, allein gleichwohl erhielten sich bei ihnen die tuskischen Formen der Gottesverehrung lange genug. Man begreift den absonderlichen Brauch der Römer, zu Cirkusspielen Götterstatuen herbeizuschleppen, damit sie sich wie Menschen unterhalten, wenn man weiß, daß die Etrusker nur den Göttern zulieb ihre öffentlichen Festspiele aufgeführt hatten.

Bekanntlich sangen römische Soldaten bei Triumphzügen gegen Feldherrn und Kaiser Spottlieder, was angeblich des berühmten Götterneides wegen ruhig hingenommen wurde;

[1] Scabelli waren Metallplatten, die bei Pantomimen an den Fußsohlen der Choristen befestigt waren.

[2] Siehe: Kunstarchäologische Werke von Karl Ottfried Müller III. Band. Berlin. Verlag von S. Calvary.

gewiß sind diese Hohngesänge nur der Ueberrest einer tuskischen Sitte, welcher gemäß an der Spitze der pompa Spielleute (ludii) einherschritten, welche nicht nur Musik, sondern auch lächerliche Geberden wie zur Verhöhnung des Feindes machten.

Auch die als Satyrn verkleideten Tänzer, die Satyristen, Jünglinge zu Pferde, Wägen, Athleten, Kithar- und Flötenspieler und Träger von Duftgefäßen, welche die großen circenischen Spiele der Römer mitmachten, waren Inventarstücke der tuskischen religiösen Festzüge.

Den Römern und Etruskern gemeinsam war die Musik bei allen gottesdienstlichen Verrichtungen, war die Unerläßlichkeit des Flötenspiels bei jedem Opfer und bei jedem religiösen Tanze. Nach der Flöte reigten die Tänzer, rangen die Faustkämpfer, peitschten sogar die Herren ihre Sklaven; — Bäcker, Köche, Ruderer, Jäger gingen beim Flötenklange an ihre Arbeit. Nach einer Annahme der abergläubischen Etrusker ließen sich Eber und Hirsche als musikliebende Tiere durch Flötentöne leichter ins Netz locken; — mit mehr Recht behaupteten die römischen Ruderer, daß ihnen das taktgerechte Flötenspiel den Ruderschlag erleichtere. Quintilian berichtet, daß auf jedem Schiffe mit drei Ruderbänken ein Flötenbläser gewesen sei, „weil die Musik eine Naturgabe ist, welche jede Mühe und Arbeit leichter gestalte.“ Bei dieser Wichtigkeit, ja Unentbehrlichkeit der Flötisten war es nur billig und einsichtsvoll von Servius Tullius, sie ebenso wie die Trompeter je einer Centurie einzuverleiben.

Man kann auch den Ausstand der etrurischen Flötenspieler in Rom und die Auswanderung derselben nach Tibur leichter verstehen, wenn sie als Fremde oder als Schutzgenossen der Römer angesehen werden.

Die tuskischen Flötenspieler hießen Subulonen. Die beim Opfer gebrauchten Flöten waren nach Plinius aus Buchsbaumholz, die Flöten für die öffentlichen Spiele aus Lotosholz, aus Eselsknochen und Silber verfertigt. Auch bei Begräbnissen wurden im alten Etrurien die Klagelieder von der Flöte begleitet.

In dem Wandgemälde einer Gruft zu Corneto tanzt eine Frau mit herabwallendem Haar einen Reigen zu Ehren der Götter und dem Toten zur Unterhaltung, wobei zwei Männer auf Doppelflöten spielen; auch Lyraspieler sind auf diesem stark beschädigten Wandgemälde zu sehen.

Bekanntlich wurden den Toten auch Waffen, Hausgeräte, Speisen und Prunksachen ins Grab zur Benützung im erhofften Nachdasein mitgegeben; unter den Metallspiegeln, welche man zu tausenden in etrurischen Grüften gefunden hatte, giebt es viele, welche Götter und Menschen auf Instrumenten spielend darstellen; eine der anmutigsten Spiegelzeichnungen ist jene jetzt in Berlin befindliche, auf welcher Dionysos in graziöser Körperneigung seine Mutter Semele umarmt, wozu ein Satyr in Gegenwart Apollos auf einer Doppelflöte spielt.

In einer Gräberstadt nächst Orvieto wurden mehrere Wandgemälde entdeckt, welche den Nachweis bringen, daß die Sitte des Begräbnismahles auch eine tuskische gewesen; auf Ruhebetten liegen Männer, welchen sich sechs Musiker mit Lyren und mit Hörnern nahen. Auf einer anderen Freske derselben Grabkammer unterhält sich ein Mann, vor welchem ein Tisch mit Trauben und Granatäpfeln steht, mit dem Spiel auf einer Doppelflöte, während auf einem dritten Bilde zwei Männer auf einer Kline Wein aus Flachschalen trinken.[1] Man dachte wohl die angenehmen Gewohnheiten des irdischen Lebens im jenseitigen Nachsein in derselben Form fortgesetzt, was insofern folgerecht war, als man vom Jenseits keine anderen Freuden als die lebensbekannten fordern durfte. Man gab sich zufrieden, wenn leckere Mahlzeiten und musikalische Genüsse auch hinter den Grenzen des Lebens zu gewärtigen waren.

Die Etrusker benützten Doppelflöten, deren linkes Rohr eine aufgebogene Mündung geradeso besaß wie die phrygische oder lydische Flöte.

Nach bildlichen Urkunden haben die Etrusker, wenn sie den Göttern zum Behagen Wein in die Opferflamme oder auf den Boden gossen, die so ausgezeichneten himmlischen

[1] Pitture murali a fresco suppellettili etrusche, in bronzo e in terra cotta scoperte in una Necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini e illustrate dal Conte Giancarlo Conestabile. Firenze 1865.

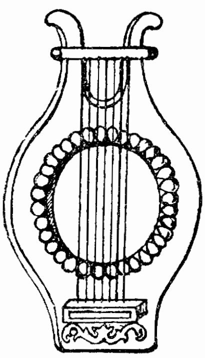
Wesen auf die ihnen entgegengebrachte Höflichkeit durch ein deutliches Zeichen aufmerksam gemacht; sie sollten sich zugleich darüber freuen, daß man ihnen musikalisch huldige und deshalb ließ man beim heiligen Weinguß Doppelflöten und Tuben kräftig tönen. Die bloße Menschenstimme hätte es nicht vermocht, die weitweg wohnenden Götter zu verständigen, daß man sich mit kindlichem Vertrauen an ihr gutes Herz wenden wolle, damit es wieder helfe. Man folgte nur der Logik des Glaubens, wenn man die Götter mit schrillen Flötentönen und durch Posaunenschall kräftig anrief, um ihnen eine Bitte vorzutragen.

Um den Klang der Flöte zu verstärken, haben die Etrusker und Römer ebenso wie die Griechen eine Mundschließe angelegt, welche aus Kupfer und aus einer Binde bestand und beim Anblasen des Tonzeugs keine Luft durchließ.

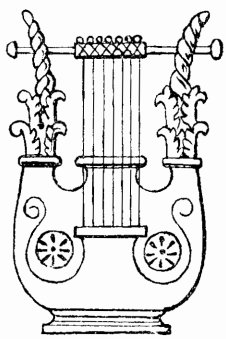
Wie man zu den Göttern redete, so sprachen sie zurück; bei Sophokles tönt dem Odysseus die „Stimme der Athena so deutlich wie die tyrrhenische Trompete mit dem Erzmunde herab".

Ein eigenartiges Tonzeug war die tyrrhenische Flöte, welche einer umgedrehten Syrinx oder Pansflöte ähnlich war, deren einzelne Pfeifen von Erz durch Luftdruck sehr starke Töne erzeugten.

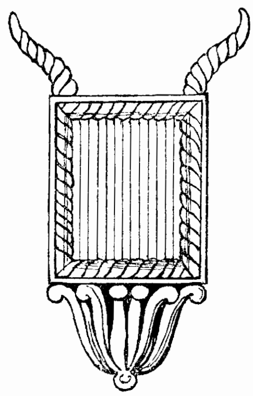
Saiteninstrumente kamen meist aus dem Oriente und aus Hellas nach Italien. Römische Dichter klagen wegen der reichen Verzierungen der Instrumente; besonders sei



XLIII. Eine römische Leier.



XLIV. Eine reichverzierte römische Zither.



XLV. Römische Kithar.

der Zierrat an Lyren und Kitharen üppig. (Siehe die Abbildungen Nr. XLIII und XLIV.)

Die Despotin Mode herrschte auch bei den Römern und suchte, wie auch jetzt, immer nach neuen Ausgestaltungen derselben Grundform; so kam denn durch den Einfluß der Mode auch eine viereckige gehörnte Zither zu stande, deren Schallkasten die Form eines Federbündels besaß; der Zweck des Tonzeugs wich da dem überladenen Zierrat. (Abbildung Nr. XLV.)

Karl Otfried Müller, der gewiegte Kenner griechischer, römischer und etruskischer Kunstaltertümer hat in einem Aufsatze „über die Kunst der Etrusker" die Geschichte der tuskischen Trompete klar und erschöpfend behandelt. Die Pelasger-Tyrrhener waren es, welche Griechenland durchziehend und an Etruriens Küsten sich ansiedelnd das Hauptinstrument ihrer Kriegsmusik in Hellas und in Italien einführten.

In einem Tempel zu Argos wohnte sogar eine Athena Salpinx, eine Trompetenminerva, welche als Göttin des Krieges ein weithin schallendes Tonzeug nicht entbehren konnte. Die Tyrrhener nährten sich bequem vom Seeraub und riefen, wenn sie bedrängt wurden, mit Hilfe der Salpinx die zerstreuten Raubgenossen zusammen. Der Ausdruck „Raubtrompeter" für Tyrrhener war bei den Griechen sprichwörtlich geworden.

Die tuskischen und römischen Trompeten waren lange, gerade, am Endrande sich erweiternde Röhren. Eine Trompete mit umgebogener Schallöffnung hieß lituus; dieses

Instrument wurde in Rom sowie in Etrurien bei Leichenbegängnissen gebraucht. Der Schalltrichter des Lituus war immer aus Metall, das Mundstück desselben jedoch von Bein.

Die römische Form des Lituus zeigt die Abbildung Nr. XLVI. Sie stellt einen Liticen vor, welcher auf seiner gekrümmten Trompete in der Schlacht, bei Triumphzügen, Opfern, Wettkämpfen und bei Bestattungen mit Kunstverständnis geblasen hat. Nicht ohne Genugthuung weist die Grabschrift darauf hin, daß M. Julius Victor dem Kollegium der Trompeter und Hornisten angehört habe. Dieser kurze Hinweis genügte, um dieses Mannes Lebensbedeutung der Nachwelt zu übermitteln.



XLVI. Grabstein eines römischen Trompeters.

Der Lituus des Trompeters M. Julius Victor ist von einem verzierten Metallstabe durchquert und diese Form haben auch die römischen Kriegstrompeten auf der trajanischen Säule. Nach Cicero gab es in Rom eine ganze Centurie von Lituusbläsern, deren Krummhörner nach Funden in dem englischen Flüßchen Witham und in Cervetri aus Bronze waren.

Die Bucina war auch ein gekrümmtes Blasinstrument, gewöhnlich aus Bronze, dessen Schalltrichter die Form eines Drachen- oder Schlangenkopfes besaß (siehe Abbildung Nr. XLII) und das von Propertius sowie von Varro ausdrücklich als ein militärisches Instrument bezeichnet wird. Die Römer kannten auch schneckenförmig gewundene Kriegstrompeten und ein Signalhorn (tuba cornea) mit einer geraden Röhre und mit einem gekrümmten Mundstück.

Zur Zeit des Servius Tullius begnügte man sich mit ausgehöhlten Stierhörnern als Blasinstrumenten, welche auch beim Aufzuge von Magistratspersonen schmetterten. Wo es viel amtliches Ansehen zu wahren gab, da mußte die Musik herhalten; Trompeten- und Hörnerschall mußte es ankündigen, wenn sich ein Mann näherte, in welchem die Staatsvernunft besonders wirksam war. Auf etruskischen Wandgemälden oder Flachbildern sieht man Hornbläser als kurze gedrungene Gestalten dargestellt, deren Wangen wie angestrengte Blasbälge aussehen.

Im britischen Museum wird ein römisches Messinghorn verwahrt, welches 1,40 m lang und zu einem Halbkreise gerundet ist; dieses Horn umfaßt nach dem Jahresberichte der Brüsseler Musikhochschule für 1880 fünf Töne und steht in Des. Etwas voller gerundet, jedoch ohne Trichter sind Liktorenhörner auf einem Grabgemälde zu Tarquinii zu sehen. Ein römisches fast zur Kreisform gebogenes Horn mit einem Querstab wurde gleichfalls untersucht und man hat es einem modernen Waldhorn in G entsprechend gefunden.

Nach einer alten Inschrift verfügte eine römische Legion über sechsunddreißig Hornbläser; diese waren als Organe, durch welche der Feldherr seinen Willen den Soldaten kundgab, von großer Wichtigkeit und sieht man auch auf dem Triumphbogen Constantins Signalhornisten in drei, auf der Siegessäule Trajans in eilf Scenen dargestellt.

Mit der Trompete wurden einzelne Soldaten zum Wachdienste, zur Feldarbeit oder zu anderen Verrichtungen gerufen; durch das Horn wurden ganze Abteilungen zum Ausmarsche aufgefordert; beim Kampfe bliesen Trompeten und Hörner zusammen, während das schallmächtige Rundhorn Bucina der ganzen Legion den Befehl zum Ausrücken außerhalb des Lagers kundthat.

Nach Tacitus und Polybius haben die Bucinatores geblasen, wenn der Feldherr die Abendtafel aufhob und sein Gefolge entließ, worauf der Nachtdienst im Lager begann. Nach Livius erkannten die Soldaten Hasdrubals die Stärke der ihnen gegenüberstehenden Römer daran, daß ein jeder Konsul für seine Legionen das Nachtsignal ausgab. Nach derselben Quelle teilte das Drachenhorn auch den Befehl zum Ablösen der Wachen mit. Auf diesem Horn wurde außerdem das sogenannte Classicum geblasen, ein Schallzeichen, welches nicht nur die Anwesenheit des höchsten Befehlshabers kundgab, sondern auch das Volk zu Wahl- und Beratungsversammlungen berief und vor dem Hause eines zum Tode Verurteilten ertönte.

Die Römer kannten alle Schlaginstrumente der Griechen und noch einige dazu;

— bei der Verehrung der phrygischen Göttermutter wurde mit Handpauken und Cymbeln viel Lärm gemacht, nicht minder bei den Mysterien. Als die Römer, deren Götterverbrauch in der Kaiserzeit ein sehr großer gewesen, auch den Geheimdienst der Isis einführten, wurde zum Vergnügen dieser Göttin und der Verehrer derselben mit dem Sistrum geklappert. Bei Andachtstänzen wurde der Rhythmus der Körperbewegung von Rasseln (crembala oder crepitacula) gelenkt.

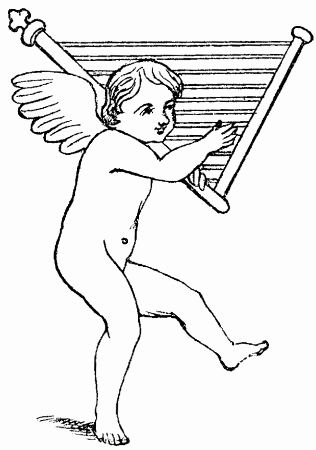
Bei bacchischen Diensten wurde mit den länglichen gespaltenen Rohrstäbchen, mit Krotalen, taktgerechter Lärm gemacht; — man konnte zu Rom im dritten Jahrhunderte v. Chr. Söhne und Töchter aus ersten Familien mit Krotalen in der Hand öffentlich tanzen sehen; es begreift sich dies bei der Erinnerung, daß die Füße eigentlich beteten, indem sie tanzten.

Die Leiter einer römischen Musikkapelle haben den Takt mit lautem Cymbelschalle gegeben; ein urtümliches Vorgehen, welches übrigens von dem aufrichtigen Bestreben Kunde giebt, die Musiker in gleichmäßigem Zeitschritt bei der Stange zu halten.

Es bleibe auch nicht verschwiegen, daß bei den stolzen römischen Bürgern der unelegante Dudelsack (utricularium) als Musikinstrument nicht unbeliebt war.

Eine Besonderheit des römischen Klangzeugs war auch die Karnyx, eine Trompete, welche mit einem Pferdekopfe aus Metall versehen war und unter den gallischen Beutestücken Cäsars dargestellt erscheint. Marc Aurel hat aus den Kämpfen mit den Sarmaten nach Rom mit Eselsköpfchen verzierte Kriegstrompeten und Trajan aus Dacien eine Schlachtdrommete heimgebracht, deren Schalltrichter die Form eines weitaufgerissenen Schlangenrachens wies.

Eine instrumentale Besonderheit trägt auch der geflügelte Junge auf der Schulter (Abbildung Nr. XLVII); dieser musikalische Eros ist eine Zierfigur aus Herculaneum und will vielleicht andeuten, daß die Liebe zum musikalisch-dichterischen Ausdruck hindrängt.


XLVII. Ein musikalischer Eros.

* * *

Die Römer haben, wie aus dem Gesagten erhellt, über eine mehr als hinreichende Anzahl von Instrumenten verfügt, was jedoch zur rascheren Entwicklung ihrer Musik nichts beigetragen hat. Wenn auch die Behauptung nicht standhält, daß die römische Musik nur Entlehnungen aus der griechischen Tonkunst ihr Dasein verdanke, so hat gleichwohl die geistige Besiegung Roms durch Hellas nach Jahrhunderten eine eigentümliche Frucht gezeitigt.

Die italischen Völkerschaften haben die überlegene Kultur der Griechen in sich aufgenommen und auch die römische Litteratur war von derselben gesättigt. Als nun zur Renaissancezeit durch die neuerwachte Beschäftigung mit der griechischen und mit der lateinischen Litteratur die Bildung auf eine gedankenfreiere Grundlage gestellt wurde, — als durch den Einfluß der griechisch-römischen Poesie und Philosophie das Wissen und Empfinden sich von Einseitigkeiten losgemacht und sich zugleich vertieft hatten, da kam dies auch der Entwickelung der Tonkunst entschieden zu statten.

Ohne humanistische Bildung keine moderne Musik! Ohne den Einfluß der antiken Litteratur, welche die gestaltende Phantasie befreit, befruchtet und veredelt hat, wären im Zeitalter der Reformation die musikalischen Anlagen der Italiener nicht zu einer so raschen und üppigen Entfaltung gelangt.

Von der Einwirkung der altgriechischen Musik in Italien ist, wenn man von Kirchengesängen absieht, keine nachweisbare Spur mehr vorhanden; der freie Geistesflug jedoch, welcher durch die Nachklänge der hellenischen Kultur zur Renaissancezeit in Italien zur Geltung gekommen war, förderte auch in der günstigsten Weise die musikalische Gestaltungskraft der italienischen Tonsetzer.